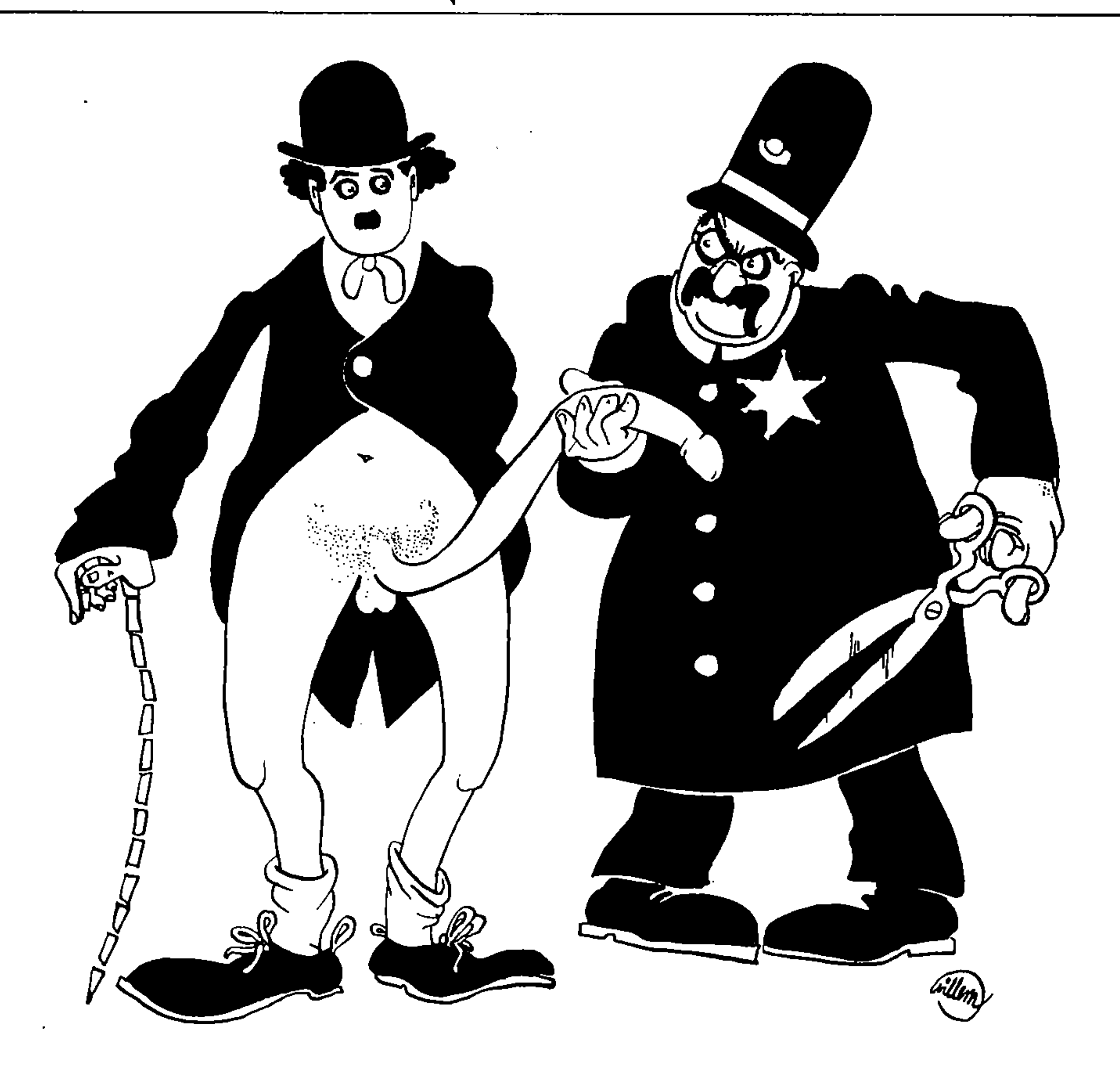
cahiers du
CINEMA



cahiers du CINEMA


La Cecilia

N° 262-263 SPECIAL JANVIER 1976

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Thérèse GIRAUD, Jean-René HULEU, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Claude BOURDIN, Serge DANEY. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma, 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.

Editorial

LA CENSURE LIBERALE AVANCEE

Bas les masques : sous le sourire du libéralisme avancé, la grimace du fascisme. Le mot fascisme n'est pas employé à la légère : Giscard, son Gouvernement, sa majorité sont en train de mettre en place un dispositif de censure — du cinéma, mais aussi du théâtre, de l'édition, de la presse — qui n'est comparable qu'à celui qui servait l'ordre moral de l'Etat pétainiste. A une nuance près, c'est vrai, mais qui aggrave plutôt les choses : à la censure clairement et directement idéologique de Vichy, on préfère aujourd'hui la censure économique[1]. (Aussi bien le libéralisme, doctrine officielle, est-il d'abord l'idéologie marchande du capitalisme.)

La manœuvre : déroulement.

Dès l'élection présidentielle et jusqu'à très récemment, autorités politiques et culturelles promettent à grand bruit, dans l'élan de la campagne publicitaire « changement et réformes », la « libéralisation » de la censure sur les films et même, bien entendu, la « suppression » de la censure politique (celle-là même qui, officiellement, « n'a jamais existé en France »).

Faudrait-il croire le discours libéral qui prétend, au-delà de la liberté d'entreprise et de commerce, promouvoir toutes les libertés ? En quelques mois effectivement les films pornos ont droit de cité, c'est la concurrence, l'escalade : de plus en plus de pornos, des pornos de plus en plus pornos.

Que s'est-il passé ? Les promesses ont-elles été à ce point suivies d'effet que la censure serait supprimée, comme ça, d'un coup ? Eh bien ! non ! La Commission de contrôle des films, au plus fort de la vague porno, existe toujours, siège toujours. Mais pour faire quoi ? Semaine après semaine elle se réunit et demande invariablement l'interdiction des mêmes films que quinze jours plus tard on peut voir sur tous les écrans. Etrange. C'est que cette Commission n'a, si l'on peut dire, qu'un avis facultatif. La décision finale appartient au ministre, en l'occurrence le secrétaire aux Affaires culturelles, Michel Guy. Et Michel Guy autorise tout ce que la Commission de censure lui demande d'interdire. Alors, la Commission ne comprend plus. Elle en arrive à se scandaliser de cet esprit de contradiction systématique du ministre, et l'on voit même le censeur Charles Ford (par ailleurs co-auteur d'une histoire réactionnaire du cinéma et organisateur, à Versailles, du Festival de films militaires) blâmer à la télé le laxisme du Gouvernement et réclamer la tête du ministre coupable de tolérance abusive.

Tolérance ? Laxisme ? Le ministre, on s'en doute, n'a pas décidé tout seul dans son coin de refuser d'interdire. La décision de déchaîner le porno n'est évidemment pas l'affaire d'un seul ministre, mais celle du Gouvernement. La libéralisation est une manœuvre politique.

A mesure que le ministre autorise et que le porno, logiquement, déferle avec la force de ce qui a été longtemps refoulé, les protestations montent, les bonnes âmes s'indignent, la réaction s'organise. Mais il y a un fait nouveau, qui est toute la réussite de la manœuvre. Cette fois, ce ne sont plus seulement les habituels chantres de l'ordre moral et des vertus parachutistes, les Barjavel, Cau, Dutourd, Droit, qui hurlent à l'attentat aux mœurs et à la protection de l'enfance. Au chœur des vieilles ganaches réactionnaires et des pères la pudeur de métier, d'autres voix se joignent. De celles que l'on entendait plus souvent en faveur des libertés et contre les censures. Celles par exemple des moralistes du *Monde* (Viansson-Ponté, l'un des premiers, réclamait que soient taxés les profits tirés du porno : il est servi), celles de cinéastes, d'acteurs, de producteurs qui jusque-là combattaient la censure et dont les films, même, avaient été censurés, qui disent maintenant que « tout de même il faudrait faire quelque chose » ; et jusqu'à celles des leaders de la gauche, Mitterrand, Marchais, Séguy, qui, l'attribuant à la « décomposition du capitalisme » ou à la « loi du profit », y vont aussi de leur couplet contre l'« invasion du porno ».

Une invasion bien préparée [2], bien conduite, bien utile à l'établissement d'un *consensus* en faveur d'un renforcement de la répression... (Cela rappelle l'histoire de ces incendiaires qui criaient « Au feu ! » — et à propos d'incendie celui, symbole, du Reichstag.)

Censure à la source.

Le porno dans tout ça ? Le prétexte à l'aggravation d'une censure qui vise bien au-delà de cette cible voyante. Et même le meilleur prétexte possible puisque le porno seul a réussi à dresser contre lui cette *union sacrée* vainement recherchée par le pouvoir sur d'autres causes.

Un prétexte ? C'est clair à la lecture du projet de loi : il s'agit de censurer très précisément les « films pornographiques, pervers et violents ». (Et quand au cours du débat l'un ou l'autre des députés censeurs condamnait simplement la pornographie, M. Fourcade, très attentif, intervenait pour que l'on fît aussi mention de la « violence ».)

Pornos, pervers, violents... Ça ne veut rien dire et ça veut tout dire. Ouvertes à tous vents, vagues à souhait, ces trois notions, isolément ou ensemble, additionnées ou combinées, quadrillent un champ immense. Et comme, en effet, à ce triple énoncé nul « expert » n'est en mesure d'assigner une définition « objective » ou « limitative », les représentants actuels ou futurs du Pouvoir auront les mains tout à fait libres pour châtier à leur guise les films qui les dérangeraient (et rien ne risque plus d'être dérangé qu'un ordre moral). Mais ce flou n'est pas le pire.

Les films « pornographiques, pervers et violents » (P.P.V.) seront donc interdits aux moins de 18 ans. Il est tout à fait scandaleux que l'on interdise des films aux moins de 18 ans [3], mais jusque-là rien de plus que la censure déjà en vigueur, sinon la définition confuse et généreuse des films coupables. Ce qui est nouveau, c'est qu'on se propose d'appliquer à ces films (déjà pénalisés par l'interdiction aux moins de 18 ans) un taux de T.V.A. majoré à 33 % (au lieu des 17 % actuels [4]). C'est le bon vieux principe de Marcellin : les casseurs seront les payeurs. Perfectionné. La taxation majorée ne joue pas seulement comme un châtiment qui interviendrait après coup, une fois la faute commise, une fois le film P.P.V. tourné. Elle joue *d'abord* comme une *menace*, avant la production des films.

Une menace très efficace. Le distributeur d'un film P.P.V. devra payer une T.V.A. doublée ; il récupérera donc sur la part du producteur qui supportera un plus grand risque financier. Mais dans le cas d'un film en projet, non encore tourné ? Le distributeur n'attendra pas que le film soit fini et interdit. Il prendra les devants. Si le projet risque tant soit peu une interdiction aux moins de 18 ans, s'il a tant soit peu l'allure d'un film P.P.V. (et si ça n'est pas le cas de tous les films, c'est le cas de la majorité des projets), il se garantira de ce risque en minorant ou en supprimant son à-valoir sur les recettes : moins d'argent pour produire le film, moins d'enthousiasme. Producteurs et distributeurs hésiteront bien davantage qu'aujourd'hui à se lancer dans des entreprises un peu audacieuses, un peu anormales.

L'ambition de ce projet de loi, c'est clair, est moins de punir les films une fois faits que carrément les empêcher de se faire, moins la censure après coup (qui donne toujours lieu à des batailles) que la censure préalable. Et l'instauration de l'autocensure qui est son corollaire obligé. Précensure et autocensure, c'est la répression à la source, la répression préventive, la lobotomie des cinéastes : c'est la seule conception de la liberté qu'aient jamais eue les régimes fascistes.

Flics en délire.

Bien entendu ce projet de loi dont l'élément central est la surtaxation des films P.P.V. est assorti d'une série de mesures qui le complètent et le renforcent.

Certaines sont d'ordre réglementaire (elle sont prises par décrets, c'est-à-dire de la seule autorité du Pouvoir ; décrets déjà parus d'ailleurs) : elles concernent l'affectation du soutien financier aux films et aux salles P.P.V. C'est très simple : le soutien financier est un système d'*autofinancement* du cinéma. Sur chaque billet d'entrée acheté par un spectateur, un prélèvement automatique de 12 % est affecté à un fonds spécial, qui alimente (*grosso modo*) 1° le budget du Centre National du Cinéma, 2° la caisse des avances sur recettes et les différentes subventions et primes au court métrage, 3° un fonds d'aide à l'exploitation (destiné à cofinancer la rénovation des salles de cinéma) et 4° le fonds d'aide automatique : un certain pourcentage des recettes reversé au producteur d'un film (en plus de sa part normale), à la condition qu'il réutilise cet argent pour de nouvelles productions. Eh bien ! les films P.P.V. seront écartés de cette redistribution de leurs propres recettes (où iront les sommes ainsi subtilisées ?) et les salles programmant plus d'un certain contingent de films P.P.V. seront elles aussi privées de l'aide à l'exploitation (elles deviendront donc, si j'ai bien compris l'idée des chefs de la culture, de plus en plus sales et tristes). De toute évidence ces mesures sont, elles aussi, dissuasives, pour employer le concept clé de la pensée policière de notre temps.

Ce n'est pas tout. Deux députés, bien connus du peuple français pour la constance de leurs positions réactionnaires, ont proposé et fait voter par leurs collègues de la majorité (en première lecture) deux amendements dont il n'est pas excessif de dire qu'ils donnent dans l'hystérie répressive.

Marette (les postiers se souviennent de son passage à la barre des P. et T.) a estimé que ce qui était bon pour le cinéma (la surtaxation à 33 % des films P.P.V.) l'était aussi, *ipso facto*, pour les autres secteurs de l'activité intellectuelle et artistique : théâtre, édition, presse. O.K. Il y aura donc maintenant, en plus des films, des pièces, des livres et des journaux P.P.V. Cela fait beaucoup de monde et beaucoup d'œuvres. Cela fait beaucoup de choses à venir qui n'adviendront pas. Comme dit Delfeil de Ton : « L'impôt, remis aux flics, devient une arme contre la liberté. L'impôt, remis aux flics, devient l'instrument de l'arbitraire répressif. » Enfin les flics — en tous genres, avec et sans uniforme — vont avoir la haute main sur la liberté d'expression, et rien que d'y penser ça les fait bander : le député U.D.R. Vivien entrera dans l'histoire sur un lapsus ; à Marette, que sans doute il jugeait trop mou, il demande « qu'il durcisse son sexe... oh ! pardon !... son texte ».

Quant à Foyer (ex-ministre de la justice), c'est d'un véritable délire qu'il marque son époque. En plus du taux majoré de T.V.A., il convient, selon lui, que les distributeurs, producteurs et exploitants de films P.P.V. paient sur leurs bénéfices — et indépendamment de l'impôt, si l'on peut dire, normal, — pas moins de 50 % supplémentaires. De quoi décourager définitivement tous ceux d'entre eux qui ne sont pas mécènes. Et mieux encore (on n'arrête pas comme ça la pente du délire) : les scénaristes, dialoguistes, réalisateurs, acteurs, compositeurs de musique des films P.P.V., se verront prélever par le fisc, toujours en plus de l'impôt normal, 50 % de leurs rémunérations P.P.V. Comme dit encore Delfeil de Ton : « Tu tournes, dans un film d'un quelconque Ingmar Bergman, un rôle qui consiste, en tout et pour tout, à dire la messe. Ce film, un an plus tard, est interdit par des rombiers. On viendra te réclamer 50 % de ton cachet. C'est pas beau, ça ? C'est pas une belle loi fasciste à effet rétroactif, ça [5] ? » C'en est une !

Mesure « inapplicable », a jugé M. Fourcade. Voire ! Ce qui est inapplicable aujourd'hui peut être appliqué demain. Ce qui paraît inapplicable peut être, en se donnant un peu de mal, parfaitement appliqué.

C'est tellement gros, l'amendement Foyer, ça arrive avec de si gros sabots, qu'on dit partout que le Gouvernement, même si au fond il le souhaite, ne pourra pas le maintenir. On verra. Mais que cet amendement tombe ou non, ça ne change rien au fond de la loi projetée, car l'amendement Foyer ne fait que souligner caricaturalement et dénoncer, maladroitement même, la *logique* de la surtaxation des produits P.P.V. Avec ou sans Foyer, il s'agit bien de faire avorter en France toute idée subversive. Il s'agit bien de conformer tout ce qui peut l'être et d'éliminer tout ce qui n'est pas conforme aux canons officiels. Et comme il n'y a jamais assez de flics pour faire respecter les ordres, on embrigade les éventuels fauteurs de trouble en les mettant dans l'obligation de disparaître ou de faire eux-mêmes la police dans leurs têtes. C'est ce que les gros bonnets de la production et de la distribution en France, Pathé, Gaumont, Parafrance, U.G.C., appellent du beau nom d'*autodiscipline.*

Ce n'est (vraiment) qu'un début.

Tout cela est intolérable. Nous n'en voulons ni pour nous, cinéastes, ni pour les autres, artistes, intellectuels, spectateurs, lecteurs, ici ou ailleurs. Nous n'acceptons aucune censure, antérieure ou postérieure, ni des films pornos, ni des films pervers, ni des films violents. Il faut dire et redire, et spécialement à tous les progresssistes qui ont toujours participé à tous les combats contre les censures et qui aujourd'hui, choqués par la pornographie, restent en retrait, il faut leur redire que la liberté d'expression ne s'arrête pas aux frontières (d'ailleurs indécidables) de la pornographie (ou de la perversité, ou de la violence). Leur expliquer qu'accepter, ne serait-ce que l'esprit des mesures gouvernementales, c'est cautionner, c'est se faire complice de l'étouffement non seulement du cinéma en France, mais de toute activité artistique et intellectuelle adulte et libre. Car ce n'est qu'un début. On commence par le cinéma, on attaque dans la foulée le théâtre, l'édition, la presse [6], on a en vue les manifestations, les grèves... Comme tout se tient dans la liberté, tout se tient dans la répression. Elles sont l'une et l'autre indivisibles. Et inconciliables.

Jean-Louis COMOLLI
LES CAHIERS DU CINEMA

NOTES

1. C'est un élément nouveau de l'arrogante et ambitieuse offensive de la droite aujourd'hui : les mesures et projets de « réforme », quel que soit le secteur visé, s'efforcent d'articuler plusieurs niveaux, de jouer au moins sur deux tableaux : l'économique et le politique (ou l'idéologique). Ainsi le sort qui se prépare aux universités : à la fois renforcement de la sélection (pas innocente) non seulement des étudiants, mais des enseignants et des structures d'enseignement, et portes ouvertes aux entreprises pour le contrôle (et le profit qu'elles peuvent tirer) de la formation de leurs cadres.

2. Appelons ça : provocation et intoxication — et constatons que le pouvoir actuel a généralisé cette méthode de conditionnement et de manipulation de l'« opinion publique » à un point jamais atteint, jamais espéré par les gouvernements précédents. Remarquons encore que ces manœuvres de l'information cherchent à placer la gauche devant un choix absurde simpliste et soit complice des délinquances, soit complice des répressions. Et que ça marche.

3. Tous les « bons pères de famille » (notion juridique du droit bourgeois), progressistes et démocrates en tête, en appellent à la « protection de l'enfance ». Sacrée enfance ! Mais de quoi s'agit-il de la « protéger » ? D'elle-même d'abord, de tout ce qui pourrait empêcher les enfants de devenir ces petits robots décervelés et dénervés dont le capitalisme a besoin. (« *L'enfant mort*, écrit Louis Seguin dans *La Quinzaine littéraire*, ce pervers trop parfait que l'adulte assassine pour assurer sa propre survie. »)

4. Depuis que la T.V.A. existe, la profession cinématographique réclame l'alignement de ce taux sur celui de l'édition (7,5 %). En pure perte.

5. Rétroactivité déjà entrée dans les faits : par décret officiel, la Censure a entrepris le réexamen des films qu'elle avait déjà vus et jugés et interdits aux moins de 18 ans (ce, depuis l'ouverture des vannes), pour décider lesquels de ces films déjà censurés seront passibles des nouvelles mesures (et notamment de celles qui leur suppriment le droit à l'aide automatique : autrement dit, des films tournés en 1974-1975, ayant déjà obtenu leur visa assorti de l'interdiction aux mineurs, étant déjà sortis, ayant déjà perçu leur part d'aide automatique, vont devoir, s'ils sont barrés d'un X, rembourser cette aide, et peut-être acquitter des amendes en vertu de dispositions qui étaient encore dans la tête des fonctionnaires au moment de leur réalisation !).

6. Pas seulement en menaçant de censurer (et en censurant effectivement : *cf.* l'interdiction à l'affichage de *L'Organe*, du *Petit Libertin*...), mais en proposant d'*aider* (c'est un comble !) la presse : le projet gouvernemental d'aide à la presse, actuellement débattu aux Chambres, prévoit, sous le transparent prétexte d'encourager les entreprises de presse « les plus dynamiques » (soit : les moins remuantes), d'allouer subventions ou réductions de charges fiscales aux journaux dont les recettes publicitaires sont les plus importantes, les autres — et notamment les périodiques, les mensuels, nous par exemple — bénéficiant, eux, d'un rétablissement de la T.V.A. dont ils sont actuellement exonérés ! On croit rêver : le discours libéral n'a jamais été aussi clair : pour aider les gros, tuons les petits — faisons payer aux pauvres le droit à l'expression.

P.S. — **Depuis l'écriture de ce texte (fin novembre 1975), le projet gouvernemental a été encore amendé et ce nouvel amendement, qui tempère les dispositions Foyer (prélèvement de 20 % sur les salaires des collaborateurs, au lieu de 50 %) sans en changer le sens, propose précisément d'infliger des amendes aux films coupables (150 000 F pour les courts métrages, 300 000 F pour les longs !), privés d'autre part de tout soutien financier et notamment de l'aide automatique. Ces corrections en hausse ou en baisse du dispositif de censure ne changent rien à l'essentiel, ne compromettent en rien, on peut en être sûr, son efficacité. Ces mesures sont en passe d'être adoptées définitivement par les députés — malgré la mobilisation contre elles de la majorité des organisations professionnelles (S.R.F., Syndicats des Auteurs et des Acteurs, Fédérations de Ciné-Clubs, Association des Producteurs de Films) — sauf, évidemment, celles qui se sont d'emblée promises à l'« autodiscipline », et ce sont comme par hasard les gros bonnets de la profession dont il a toujours été acquis que le libéralisme avancé n'avait rien à craindre. Suite au prochain numéro.**

NUMERO DEUX

de

Jean-Luc Godard



NUMERO DEUX

- au début il y avait çà : un paysage et dedans on a mis une usine.
- au début il y avait çà : une usine et autour on a mis un paysage.



NUMERO DEUX

- les gens, il convient de ne les connaître que disponible... à certaines heures pâles de la nuit, avec des problèmes d'hommes, des problèmes de mélancolie.

Numéro deux : Entre le zéro et l'infini

par Serge Le Peron

« C'est l'aiguille qui pique, mais c'est le fil qui tisse. »
Et encore :
« Sans le fil, l'aiguille n'est rien. »

(Proverbes prochinois.)

1. Sous nos yeux, les images de l'arbitraire. Comment on fait et comment on défait une image. Comment une image naît, comment elle passe, remplacée ou non par une autre : par un processus absolument arbitraire. Un processus chimique, mécanique, électronique. Un faisceau lumineux qui apparaît dans le Noir, se déplace et disparaît. La règle, c'est le Noir, la Nuit, les Ténèbres ; l'exception c'est la Lumière, le Jour, l'Image. Avant et après il y a le Néant ; devant il y a la mort, derrière il y a la mort. Autour il fait nuit. Une image, c'est toujours une image en sursis. A peine formée, une image s'enfuit à trois cent mille kilomètres/seconde ; et la mettre en boîte ne résout rien, c'est une plaisanterie. Le Noir est impassible : il reste ; il veille ; il joue sur la durée. Ce n'est pas un hasard si les faire-part de décès sont *cernés* de noir. *Numéro deux* restitue l'Image *dans son contexte*, dans son principe ; le contexte et les principes de Godard. Le contexte, on va en dire deux mots. Les principes, celui-ci, par exemple : une image est toujours une image au second degré, l'image qu'on montre est l'image d'une image (il y a l'image qu'on prend et il y a l'image qu'on montre). Ici des images de la vie familiale sont montrées sur des images de Jean-Luc Godard, qui ne sont pas superposables aux premières ; et pour cause.

2. Les films de Godard s'inscrivent toujours dans une conjoncture bien précise ; c'est le cas de tous les films, ou presque. Mais les siens sont plus actifs, ils jouent comme *révélateurs* de cette conjoncture ; dans la mesure où « le désespoir est la forme supérieure de la critique [1] ». Et ils sont souvent, effectivement, la forme supérieure de notre angoisse, de notre révolte, son expression belle et glacée.

1. Léo Ferré, souvent cité dans le film.

Dans *NUMERO DEUX* la conjoncture, c'est la télé. Car la vidéo c'est la télé ; et la télé c'est la famille, c'est la solitude ; c'est le moment, ou le moyen, d'échapper à la mort qui entre au foyer tous les soirs ; pour ne pas sentir son ombre, pour ne pas voir la mort en face, on allume la télé. La télé, c'est chez soi. Godard, qui fut l'un des premiers à sortir *dans la rue* pour tourner ses films, au milieu des gens de la rue qui le regardaient, en rentrant chez eux, regarde aujourd'hui, chez lui, *à la télé* (il s'est acheté trois postes de télé !) les gens qui sortent dans la rue, en manifestation par exemple.

La conjoncture au cinéma, c'est le porno.

La conjoncture, dans *Numéro deux*, c'est la nuit ou le jour, on ne sait pas, on ne le sait jamais ; un studio, des machines non polluantes et non violentes ; une petite usine où la voix doit s'élever au-dessus du bruit des machines, des machines qui font et défont des images et des sons ; et de la musique, forte, trop forte, comme dans les boîtes de nuit.

La conjoncture, c'est, pour une petite partie du public, un film de Jean-Luc Godard, comme on disait autrefois un film de Jean Gabin ou de Michel Simon dans le grand public.

3. Ce sont des images vidéo saisies de son siège, de sa table, de son lit. A travers des portes entrouvertes, des volets mi-clos ; saisies dans un filet de lumière. Caméra subjective et images comme recroquevillées. Très souvent on ne sait pas si c'est la nuit ou le jour, c'est difficile à dire ; c'est presque toujours en intérieur, lumière artificielle, mais la lumière est toujours artificielle puisqu'elle est provisoire ; ça se passe dans une maison, et c'est filmé de l'intérieur de cette maison, *de son intimité ;* et même les plans d'extérieurs sont filmés de l'intérieur, de sa fenêtre : il voit ça de sa fenêtre.

C'est aussi des trucs qu'il a entendu dire, ou qu'il a lu, et qu'il trouve beaux, il nous le fait savoir, et il nous les fait entendre ; des disques aussi.

Les images ne sont pas à leur dimension « normale », elles sont aux dimensions de l'intime solitude, elles portent leur ombre sur leur dos, comme on porte sa solitude : on l'a toujours dans le dos !

Il y a quelque chose de comateux dans ce film. Ça pourrait être le film de quelqu'un assigné à résidence, comme en prison, une sorte de reclus. *D'ailleurs*, Léo Ferré, qui chante dans le film, sur la bande-son du film, le dit : « *Je ne suis pas de votre monde, je ne suis pas de chez vous, je suis d'ailleurs* » *;* ailleurs c'est un autre pays, un autre monde, une autre solitude ; ailleurs c'est chez soi ; et chez soi, il y a toujours un moment, toujours un endroit, où il n'y a que soi. « *Tout seul peut-être mais pénard* [2]. »

2. Toujours selon Léo Ferré.

4. A l'intérieur même de ces images, c'est à nouveau l'impossible qui s'inscrit ; l'impossible des rapports humains. Homme/femme, jeunes/vieux, femmes/femmes, parents/enfants, ailleurs/ici, etc., aucune combinaison ne marche. Aucun ne parle le même langage, aucun n'écoute l'autre ni ne l'entend ; seuls les enfants, peut-être — peut-être parce qu'ils se croient encore hors du temps — peuvent-ils s'entendre, le regard dans le regard, la bouche dans la bouche.

Pour les autres, c'est la merde, la mort ; alors, pour ne pas voir ça, on ouvre la télé ; ouvrir les yeux à cet instant, ce serait effectivement affronter le vide , c'est le saut qu'il faut faire pour découper le temps en deux : avant et après ; par exemple, pouvoir dire : « avant la grève » et « après la grève » ; entre les deux il y a la grève, et il est vrai que la grève c'est *d'abord* le silence, ça commence toujours par un brusque instant de vide, le « petit interstice » — le passage à l'acte ; ce silence qui suit l'arrêt des machines, le moment où la décision de grève devient *effective ;* il y a des instants comme ça dans la vie où l'on se retrouve devant sa merde ; dans le cas de la grève ça ne dure pas, il y a quelque chose des temps nouveaux qui se met à vivre, et l'espace aussi peut changer.

Dans *Numéro deux*, on n'est jamais avant ou après, on est toujours *pendant ;* projetés dans un autre temps, un temps-refuge en suspension, hors du temps chronologique, historique ; ça se passe « dans le temps ». Du coup, les instants de rupture, ce qui ponctue l'existence, la tranche parfois, n'ont aucune chance d'apparaître. Alors les corps ne font que se trimbaler d'une scène à l'autre, supports mous sur la pellicule, supports d'une longue plainte accordée sur l'éternité ; ils sont posés là, enfermés là, inertes, coincés.

Elle : la malheureuse ; elle *est* la malheureuse, c'est son état ; entre les quatre murs de son intérieur, de son intérieur domestique, sans porte de sortie ; il n'y a pas d'extérieur ; personnage-support, support extrême d'un état extrême, la solitude.

5. Après tout, tous ces gens, toutes ces choses, toutes ces situations, tous ces « problèmes » qui nous piquent au vif, sortis provisoirement de l'ombre, ont des choses à se dire. Et malgré tout, ils s'en touchent deux mots ; on peut dire que c'est presque un miracle, ou plutôt, quelque chose comme, « la revanche de l'homme sur la machine », parce que, au niveau de la machine elle-même, au niveau du film, c'est une savante déconnexion ; comme toujours, devant il y a l'embrouille ; derrière, ça dépend. Le fil, c'est ce qu'on ne voit pas.

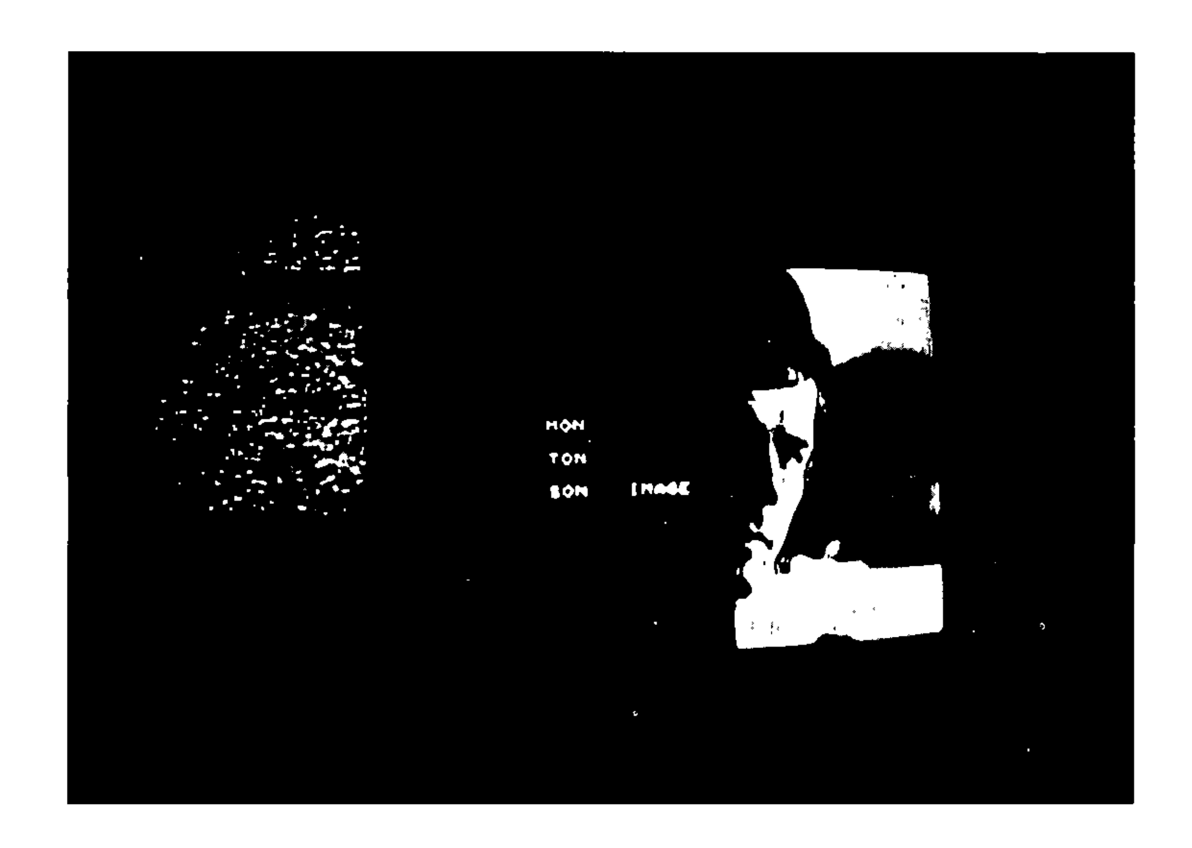
Quand deux termes sont en présence, la rencontre est hasardeuse, la liaison hypothétique, l'entente illusoire, l'harmonie utopique et certainement haïssable. Et cela à tous les niveaux : à l'intérieur d'une image, entre une image et un son, entre une image et son double, entre deux images disjointes, entre deux images conjointes, l'une sur l'autre, l'une dans l'autre, l'un dans l'autre. Quand l'homme marche, la femme est couchée ; quand elle lui parle en le masturbant, il a l'air très mal et il pousse son visage hors du cadre ; quand il lui parle d'amour, il parle à son cul ; les sons des uns ne sont pas les sons des autres ; la machine (à laver) divise ; entre le vieux et le petit-fils, il y a l'écran de la télé ; entre une séquence et une autre, il y a l'arbitraire ; entre une image et une autre, il y a un abîme : entre l'un et l'autre, il n'y a rien.

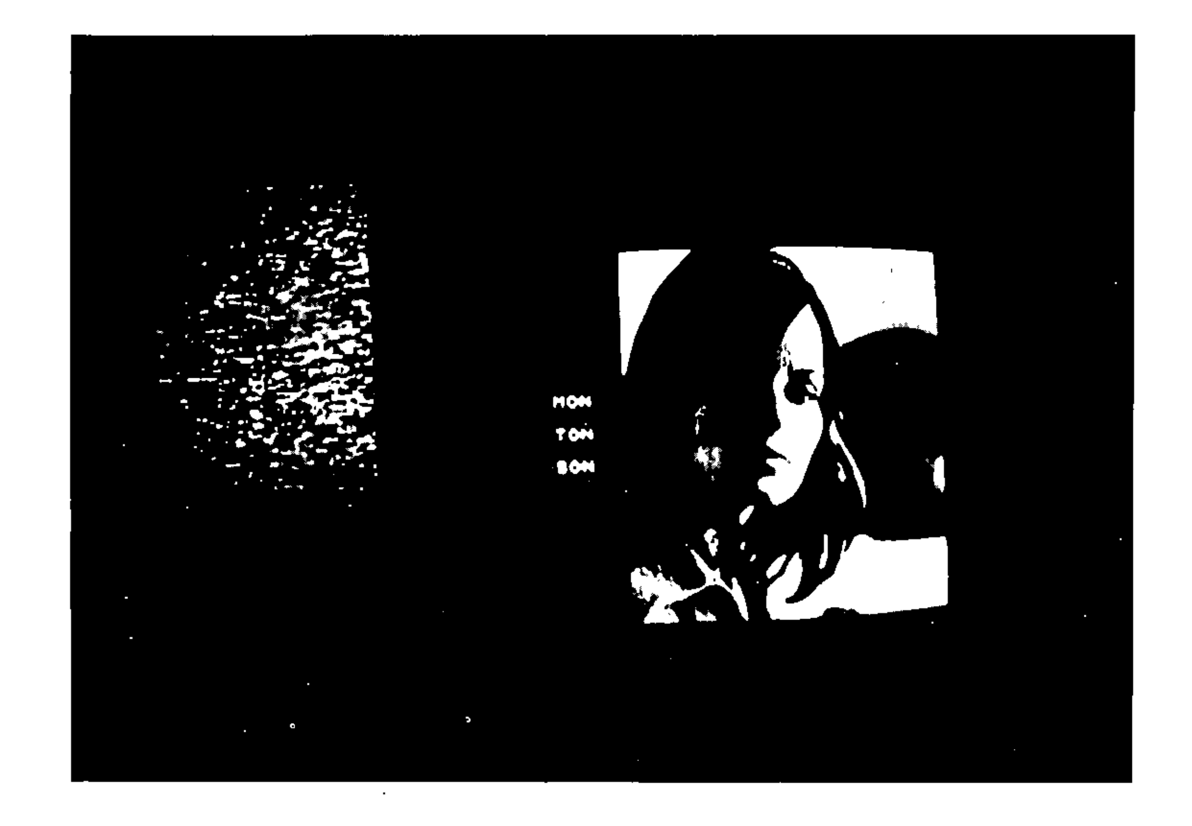
De ce point de vue, l'anti-*Milestones*, film d'aventure, lui aussi à la croisée des chemins, dont le cheminement aboutit à la constitution d'un collectif de lutte. « Tous ensemble de la politique [3]. »

Finalement, *Numéro deux* revient à zéro, sur lui, chez lui devant ses télés ; normal. Une dernière image, fugitive, désespérément arrêtée un court instant, ultimement retenue, avant de disparaître dans les ténèbres d'où elle aurait pu ne jamais sortir : atroce.

Serge LE PERON.

3. Dernière citation de Léo Ferré, extraite de *L'inconditionnel de variété*, chanson écrite contre l'interdiction de *La cause du peuple*, en 1971.


MON
TON
SON IMAGE


MON
TON
SON

Le hasard arbitraire

par
Serge Toubiana

C'est à travers les réactions de la critique que nous pouvons entrevoir ce qu'il y a d'inacceptable dans *Numéro deux*, la continuité, la répétition.

Godard ne parlait plus depuis quelque temps, et le cinéma, la critique s'en accommodaient très bien. La mauvaise conscience du cinéma se taisait, s'était calmée, exilée loin de Paris, loin de là où le cinéma se fait et se parle. En repartant à zéro, avec la vidéo gonflée, des acteurs non professionnels aux accents bizarres, Godard continue à poser les mêmes questions : qu'est-ce qu'une image, tout juste une image, mais quoi encore ?

Et s'il y a quelque chose qui ennuie profondément la critique, c'est quand inlassablement quelque chose, un film, une voix dans un film fait dans le système, s'interroge et pose éternellement la même question. Qu'est-ce que *faire du cinéma ?* Qu'est-ce que c'est que ne pas jouer le jeu du cinéma, ne pas accepter le « c'est naturel » du cinéma ? Godard, c'est un peu la petite vis dans la grande roue, dont parle Lénine à propos de la culture révolutionnaire, mais pas celle qui fait aller de l'avant, celle qui détraque, qui fait revenir en arrière, au point zéro, à l'origine de la question : qu'est-ce qu'une pratique de cinéma ?

On comprend l'angoisse de la critique devant ce genre d'interrogation. Elle annule et rend illusoire toute velléité de s'inscrire dans une histoire du cinéma, toute croyance en un progrès de l'art cinématographique ; elle brise la ligne de tendance qui dirait que, de Lumière à Rivette, le cinéma se serait forgé un passé, un arrière, un réservoir de formes. Le cinéma n'a pas de passé, il n'a donc pas d'avenir : il faut en revenir au point zéro de l'art (la destruction précède la construction, dit Mao, et toute révolution artistique nécessite la destruction artistique, c'est-à-dire la destruction de mythes).

Il faut donc qu'il y ait régression, il faut que d'une façon ou d'une autre s'inscrive l'idée d'un non-progrès, d'un non-devant du cinéma. Godard s'en prend à Gutenberg et à l'imprimerie. Il y a eu l'avant-imprimerie et l'après-imprimerie, l'avant-Gutenberg et l'après-Gutenberg. Penser aussi à tout ce qu'a détruit l'imprimerie, chercher « là où se commet le crime dans l'information ». S'interroger : comment les rapports sociaux se passaient de l'imprimerie et les répercussions sur l'imaginaire et sur le symbolique.

Mais y a-t-il un avant l'image, et peut-il y avoir un après l'image ? L'image et la photo sont-elles dépassables, oubliables ? Peut-on imaginer des rapports sociaux sans l'image, sans le film, ou des rapports sociaux nouveaux sans de nouvelles images, sans une nouvelle manière de regarder des images ?

Avant d'imaginer, *détruire :* dans *Numéro deux*, l'image est plus petite que l'écran, elle porte avec elle son liséré noir qui l'encadre et qui annonce la couleur de mort. Elle trimbale avec elle cette partie d'elle-même qui sera pour le spectateur le tombeau de son œil (comme le dit Serge Daney), cette bande noire qui oblige l'image à n'en mettre pas plein la vue, à jouer avec le trop-plein, le plus de jouir de l'œil pour l'attirer dans la mort. *Numéro deux* est un film catastrophe pour l'œil du spectateur qui ne sait que faire de l'écran.

« *L'incroyable c'est ce qu'on ne voit pas* » (Ferré), et l'image c'est ce que l'on voit et ce qu'on imagine ; mais comment qualifier ce qu'on voit ? D'ordinaire, ce qu'on voit c'est le jour, la lumière ; ce qu'on ne voit pas, la nuit, le hors-champ. Ici le jour c'est la nuit et la nuit c'est le jour (Ferré). A contre-courant : l'image c'est la lumière, la vie, et c'est aussi le noir, la mort. C'est les deux dans un climat de violence, c'est le fleuve et les rives, c'est le fleuve qui n'en peut plus de ses rives.

L'incroyable aussi : comment un cinéaste peut-il investir toute une vie (et le spectateur un moment) sur quelque chose, une image, dont personne ne sait d'où elle vient, où elle va, et dont la durée est tellement illusoire (« *avant d'être née j'étais morte* » écrit la fillette) ?

Aujourd'hui c'est l'époque des techniques à images où tout ce qui est investi par le spectateur dans l'image, dans le film, avec le regard, le cerveau, le corps aussi, n'est pas investi ailleurs, c'est-à-dire dans les rapports sociaux sans images, dans la communication.

Aller au cinéma, c'est essayer d'esquiver les rapports sociaux pour des rapports imaginaires, c'est s'enfermer dans un rapport à soi à travers un autre, imaginaire et fantasmatique, c'est entrer dans la religion des métropoles où le moi à moi narcissique vit l'époque où l'impérialisme va à son effondrement le plus total.



Le crime dans l'information · *Pasolini dans* Le Parisien libéré

Poète, écrivain de talent avant d'être metteur en scène, Pierre Paolo Pasolini avait fière allure aux côtés de Maria Callas. Rendu blafard par le feu des sunlights, ce marxiste en voiture de sport couvre d'un regard méprisant "la presse bourgeoise" à laquelle il présente, non sans prétention, sur un fond de drapeaux de toutes les nations, son film Médée. C'est pour lui la consécration. C'est pourtant le seul film qu'il bâtira jamais autour d'une vedette. Il préfère user d'éphèbes et de minettes, voire d'animaux pour filmer des ébats dont l'homosexualité est rarement absente.

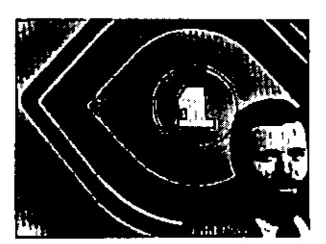
Doutait-il de son talent au point de miser, pour s'imposer, sur le scandale ? Ou cherchait-il délibérément à pourrir cette société qu'il rejetait ? Son deuxième film lui valut des poursuites. Au troisième, il était condamné à une peine de prison... Il venait d'achever "Les 120 jours de Sodome et Gomorrhe", d'après le marquis de Sade. On le retrouvait hier matin sous la forme de ce corps massacré, ensanglanté, méconnaissable aux abords de la plage d'Ostie.

"Feu du ciel" ? Justice immanente ?.. Simplement, en fait, le bâton d'un jeune dévoyé (son émule ?) de 17 ans qui devait avouer l'avoir achevé en l'écrasant avec sa propre voiture de sport... Feu du ciel ou matraque improvisée, le metteur en scène de "Porcherie" est bien, apparemment, victime des forces qu'il a déchaînées au sein d'une jeunesse que, par l'écrit comme par l'image, il poussait aux plaisirs malsains.



Le cadre de l'information.





« Chercher où se commet le crime dans l'information ». Par exemple, avec la mort de Pasolini, que devient la mort, comment ne pas questionner le crime, comment faire pour qu'elle entre dans les foyers, dans nos têtes, tous les matins (par la lecture du *Parisien*) et tous les soirs (par la voix du speaker de la T.V.), sans nous questionner, sans qu'elle puisse même garder son dérangement propre.

A force de faire des scénarios, on nous dit que l'artiste peut mourir comme les personnages de ses histoires.

A force de vivre pas comme il faut, on nous dit que l'artiste s'isole tellement qu'il en arrive à déchaîner contre lui des puissances de haine incalculables.

A force de critiquer la société dans laquelle il vit, on nous dit qu'il est normal qu'à un moment, cette société en vienne à le lyncher.

Dénoncer les crimes, et les crimes qui se commettent dans l'information pour redoubler les crimes, faire grincer les machines, décadrer les images, changer les images, brouiller les voix, pour inventer son écran.

La phase ultime de l'ère Gutenberg, c'est le mot inscrit sur un écran, électroniquement, dans les plans noir de *Numéro deux* comme sur les écrans des aéroports. Les lettres, les mots se succèdent mécaniquement — entre une lettre et une autre, combien de millions d'images/seconde ! — machinalement, sans que l'on puisse voir la main qui actionne, qui programme la machine. Image de l'arbitraire, du pouvoir obscur, du pouvoir qu'il ne vient à personne l'idée de critiquer : pouvoir sans contre-champ parce qu'il n'est pas inscrit dans le champ lui-même.

L'ère Gutenberg à son stade ultime — l'antipode des P.M.E., — c'est l'*antichambre* de l'image, c'est l'écriture-image (le ban titre n'est plus le ban titre, il est le ban titre-image), ou le *dépassement* de l'image, l'image nouvelle qui briserait le cadre de l'imaginaire, une image qui priverait le spectateur de tout imaginaire : *l'image arbitraire et hasardeuse.*

Mettre en scène la relation énonciation/despotisme : si l'auteur consent pour la première fois à être filmé, à se filmer, à figurer dans le champ, c'est qu'il consent lui aussi à être énoncé par l'image, écrit par elle ; il donne son corps à l'image comme on donne son corps à la science, en acceptant la découpe, l'inscription des marques de la mort. L'énonciation au cinéma, c'est le *contrat* passé entre Gutenberg et ce qui lui succède (la T.V.), un contrat entre le discours, le texte (l'ancien), et comment il figure dans la représentation filmique. Aucun cinéaste ne met en scène aussi crûment la violence de ce contrat, dans ce qu'elle a de plus inacceptable aux *yeux* des spectateurs, dans le sens concret où cela fait mal aux yeux et où cela indispose.

Fait avec des machines nouvelles et des techniques de pointe, un film ne dira rien de plus que ce que disait un film de Lumière. Il peut tout juste le dire autrement. Dans *Numéro deux*, il y a peut-être retour en arrière : ce n'est plus le grand discours marxiste-léniniste de *Vent d'est* ou la grande théorie de *Lutte en Italie*. Là, c'était encore le discours de l'autre (Gorin, peut-être) le sur-moi historique et implacable, grinçant : comment un cinéaste petit-bourgeois, un artiste, rencontre, rend compte (de) Mai 68 et des idées gauchistes.

Numéro deux : comment un cinéaste, un homme, rend compte du discours féministe, comment le discours de l'homme (le technicien, celui qui fait les images, qui a la maîtrise filmique) rencontre le discours, il faudrait dire aussi la voix ou le cri de la femme. Et comment ça coexiste les discours dans l'illusoire démocratie (démocratie = coexistence + lutte) d'une bande son et d'une bande image, où la vérité du discours de l'autre se fraye dans les images et à travers les sons sans qu'il soit possible pour l'homme, pour l'auteur, de le reprendre à son compte.

Contradiction : on a la mise en scène du discours de la vérité (la révolte de la femme de l'actrice, *sa leçon*) dans un vieil appareil de mise en scène et de pouvoir, un appareil fait pour d'autres vérités, et cela donne de l'angoisse : un discours qui a sa langue propre et qui s'affronte à une autre langue, la langue-film ou la langue-image. « *Les jeux de mot, c'est un mot qui glisse sur un truc, c'est du langage puis le langage c'est un peu l'amour quand même qui nous a appris le langage, alors ça glisse, ça indique des courts-circuits, des interférences...* » (Godard) : les courts-circuits entre le langage (de la femme) qui nous apprend l'*amour* et l'image (de l'homme) qui nous apprend le *désir.*

On voit toujours à l'œuvre dans les films de Godard ce rapport d'auto-éducation réciproque entre la femme et l'homme, entre l'image et le son, cette scolarisation des discours (l'image-tableau noir) impensable sans le masochisme et la violence.

Parler *autrement* de choses et d'autres, de choses dont tout le monde parle. *Numéro deux* rabat sur la famille, papa, maman et les autres, enfants et vieux. La famille, en fait l'appareil idéologique à portée de main, donc à portée de caméra, de visée, le plus facile à critiquer de chez soi, parce que le plus proche, mais aussi le plus gluant parce qu'on y baigne. Justement l'appareil où on lave son linge sale ; filmer le comment on lave son linge sale en famille, c'est mettre en scène les rapports sociaux au sein du couple : déjà, dans *Tout va bien*, avec encore l'idée qu'on pouvait laver devant l'histoire, pendant la grève et avec la classe ouvrière, ou du moins pas contre. Filmer la famille pour dire aussi que le film, le cinéma, c'est la famille, la grande famille où Rivette et Verneuil sont des frères ennemis, où le porno et le culturel s'affrontent avec les mêmes armes et sur la même scène. Filmer dans *Numéro deux*, c'est aussi laver le linge sale du cinéma, régler des comptes avec la mode porno ou avec le genre Rivette, décrasser le ruban filmique, régler son compte à ce qu'il y a de commun dans tous les films, l'obscénité de l'image.

Prise sur le vif, ce qui veut bien dire sur de la chair vivante, non pas l'être des choses, mais la peau, le ruban, la superficie. Il y a extraction de quelque chose au profit de quelqu'un, le mécanisme de la plus-value : quand quelqu'un prend quelque chose à quelqu'un et le lui restitue dans une image, un film, une marchandise, qui devient méconnaissable à ses yeux, inappropriable. Le mécanisme se complique car le bénéficiaire est multiplié : c'est le metteur en scène, c'est l'art en général qui se reproduit avec ses différences, ce sont les spectateurs pour qui sont faits les films.

Le cinéma est l'art participationniste par excellence. Alors *pour nous* une difficulté : comment dire que tel

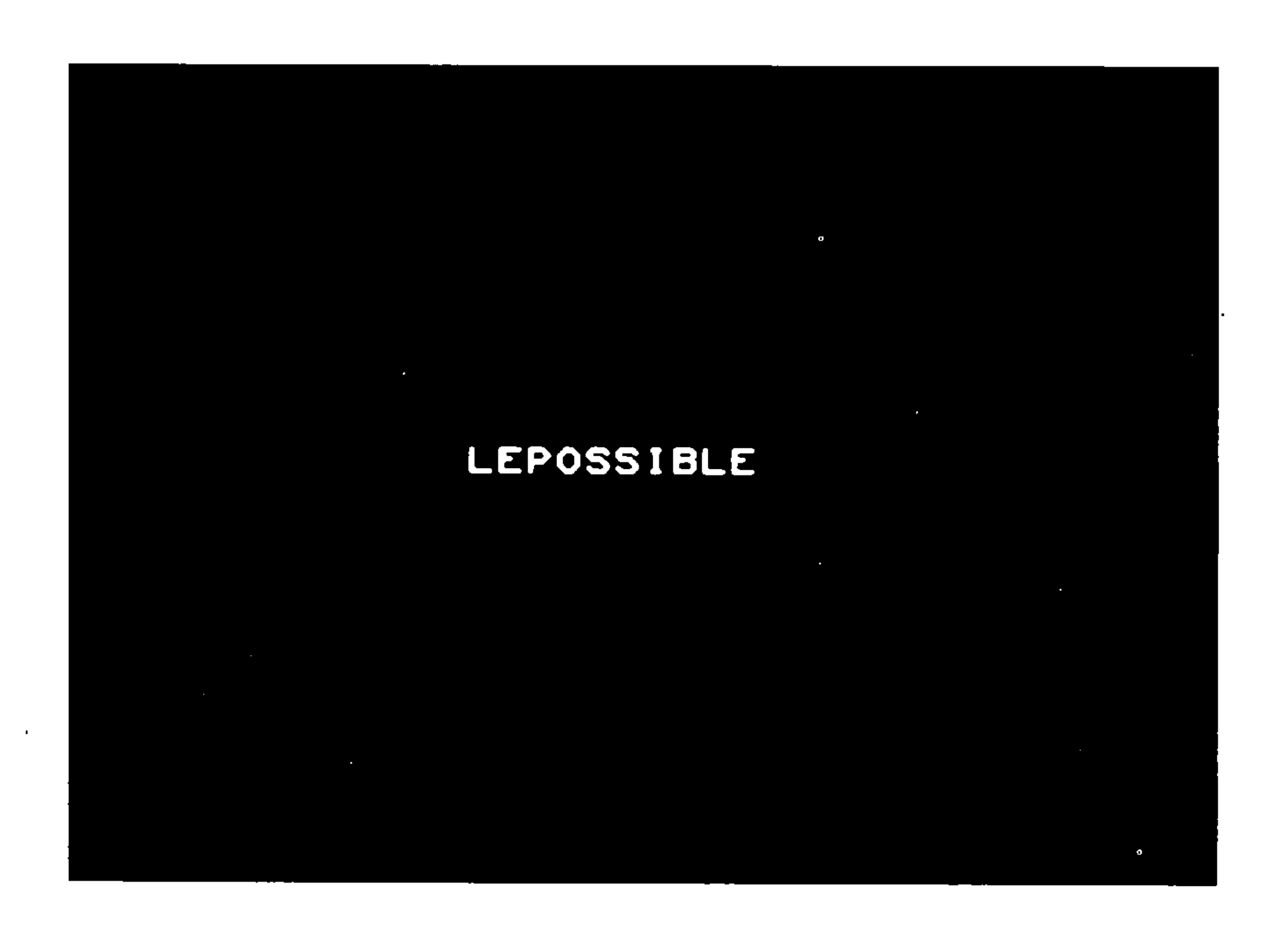
ou tel film est réactionnaire alors qu'il repose sur un consensus que n'ont pas les films de Straub ou de Godard ? Le cinéma est l'art des majorités, du moins c'est ainsi que la bourgeoisie le conçoit.

Là où le film comme *Numéro deux* met au défi le cinéma dominant : est-il pensable de faire un cinéma pour des minorités, qui ne serait pas un cinéma de ghetto (Straub : « *Je pense qu'on doit aussi faire des films pour des minorités, parce qu'on peut espérer qu'elles seront,* comme dit Lénine, *les majorités de demain* », *Cahiers* 260/261), est-il pensable de filmer « minoritairement » des majorités ou des problèmes majoritaires (pour Straub, Corneille, Bach, Brecht, Schœnberg : la culture universelle ; pour Godard, la famille, le couple, la T.V. ou la pub : la vie quotidienne) ?

Simultanément, ce que nous (nous : les spectateurs) pose *Numéro deux* ou *Ici et ailleurs* comme questions : sommes-nous les spectateurs possibles de ces films, sommes-nous bien cette minorité interpellée par ces images ? Auquel cas, comment se penser comme public minoritaire contre l'idéologie du cinéma qui ne pense le public qu'en terme de majorité ?

Ce que nous demande *Numéro deux* et *Ici et ailleurs,* c'est de dégager la notion d'activité spectatrice, de spectateur au travail, de renforcer l'acuité visuelle — en dehors de tout engluement sémiologique et de déformation scientiste — afin de retrouver la vraie logique du cinéma qui consiste à regarder et faire, à écouter et reconnaître des images et des sons, *en travaillant à son compte.*

Serge TOUBIANA.



Retour du même

par
Thérèse Giraud

Après Mai 68, Godard s'attelle à un problème : comment faire politiquement des films politiques ? Intégrer toujours dans le corps du film la question : d'où viennent les images ? Combattre pied à pied les effets de l'idéologie dominante dans le cinéma comme dans la politique.

Réflexion philosophique, trop abstraite, trop théorique. Travail trop intellectuel, trop parisien : Godard s'en retourne en province ; loin de la tête, le corps...

Car Godard se heurte à un problème : au-delà de la question de l'engagement politique telle qu'il la posait, telle qu'on la posait, il y a le reste, inexploré, oublié ; le reste qui a créé bien des désillusions dans le monde du militantisme de l'après-Mai : l'intérieur : la famille, le corps, le sexe ; oublié et laissé à l'ennemi : la télé, le drame sentimental, le cinéma porno.

Changement de direction : partir de l'homme et non plus de la théorie.

Sexe et politique.

Premier temps : *Tout va bien*. Une main de femme sur un sexe d'homme. Ce n'est pas une image prise dans un film porno, c'est une photo. La photo, objet de discussion, de dispute, centre de la contradiction (un des centres ?) entre l'homme et la femme qui par ailleurs se posent les problèmes de leur engagement politique.

Une photo de sexe bandant, brandi par une main de femme, la photo et le sexe ; pièce à conviction : ça existe.

Mais une photo dans un film, à côté du film : un autre lieu, un autre temps.

Deuxième temps : *Numéro deux*. Le problème de l'engagement politique ne se pose plus à côté de celui du sexe ; c'est un engagement à partir et sur le sexe. De l'arrière-scène ça passe à l'avant-scène : parler politiquement de la question du sexe. Ni un film du cul, ni un film politique : briser la séparation imposée par les médias, par ses images ; au sein du lieu où elles parlent : la famille.

Parler politiquement de la question du sexe : le resituer dans sa cellule sociale, la famille.

Partir d'un enfermement...

La famille : c'est le produit du sexe, du rapport sexuel (non-rapport), de l'amour conjugal, qui se reproduit et doit se reproduire sans cesse. Production, rapport de production.

La famille : le lieu où l'on apprend aux petits enfants que ce qu'on fait dans le lit de la famille, quand on est tout seul, c'est s'embrasser par les sexes, c'est l'amour, c'est ça qui apprend à parler.

C'est de là que ça parle...

Mais les enfants, eux, malgré toute cette leçon (leçon-récitation), ils ne voient que de l'enculage, du viol, de la violence muette, sourde et aveugle. L'un qui, de l'extérieur, se décharge, et remplit l'autre qui, de l'intérieur, prend, accumule, et gonfle.

Surproduction.

Ça rentre de tous les côtés et ça ne ressort pas. Forcé, c'est bouché. Bouché parce qu'enculé. Enculé par le sexe, le cul, la bouche (la récitation), les oreilles (les écouteurs).

Partir d'un enfermement, montrer l'enfermement : celui de la famille, de la femme. Par le sexe de l'homme désignation du coupable. Mise au supplice des formes de représentation bourgeoises pour parler du sexe : images assertives, imposées par l'absence de fiction, de drame, de musique ; images enfermées par le noir et par le son *off*. Barrer chez le spectateur toute sublimation, toute projection dans un ailleurs, tout envol. Le forcer à voir la réalité des choses : à la place de l'amour sublimé aussi bien par le porno que par le drame sentimental, des corps côte à côte qui se ratent, qui se heurtent et se font mal.

La réalité des choses : images imposées, imposantes, mais sans transformation possible. Film clos, fermé, bouché.

Ce sont des images, une suite d'images, juste des images. Enfermées dans le noir. Le noir de l'idéologie ? D'où viennent ces images ? Question à laquelle Godard s'est toujours efforcé de répondre, et à laquelle il répond : au début et à la fin du film, deux plans qui encadrent ces images, qui ne sont plus juste des images, le noir de l'idéologie a disparu, ça remplit l'écran. Ce sont des rapports de production : c'est moi, machin, maître de mon travail, de ma machine et de ma pellicule, qui ai produit tout ça, qui l'ai organisé dans le temps comme dans l'espace.

C'est moi qui manipule les images et les sons.

Son image : de l'homme.

Quelquefois, oui, je regarde ma queue..., il y a des moments où tout passe par la queue...

Par ici la sortie messieurs-dames..., passez la monnaie !



Son image : de la femme. Mise au centre du film. Moteur de la contradiction homme-femme.

Il y a une femme, paraît-il, qui a participé au film, à la construction de ces images : c'est un film fait à deux (*cf.* l'entretien dans *Politique-Hebdo).*

La deuxième, celle qu'on ne voit pas, ni au début, ni à la fin, réduite au rang de matière première, comme la pellicule, matière à parler.

Je parle à sa place, parce qu'elle ne peut encore parler, faute de moyens de production, de connaissance du langage cinématographique.

Je parle à sa place, encore... Prise de parole sur la femme : prise de pouvoir sur elle, le pouvoir du cinéma et de ses images.

Car la machine qui lui permet de parler, d'où ça parle, ce n'est pas seulement celle que l'on voit, qu'il nous montre (détenir les moyens de production), mais c'est aussi celle que l'on ne voit pas, cachée par l'autre :

Son sexe, caché, inavoué, honteux.

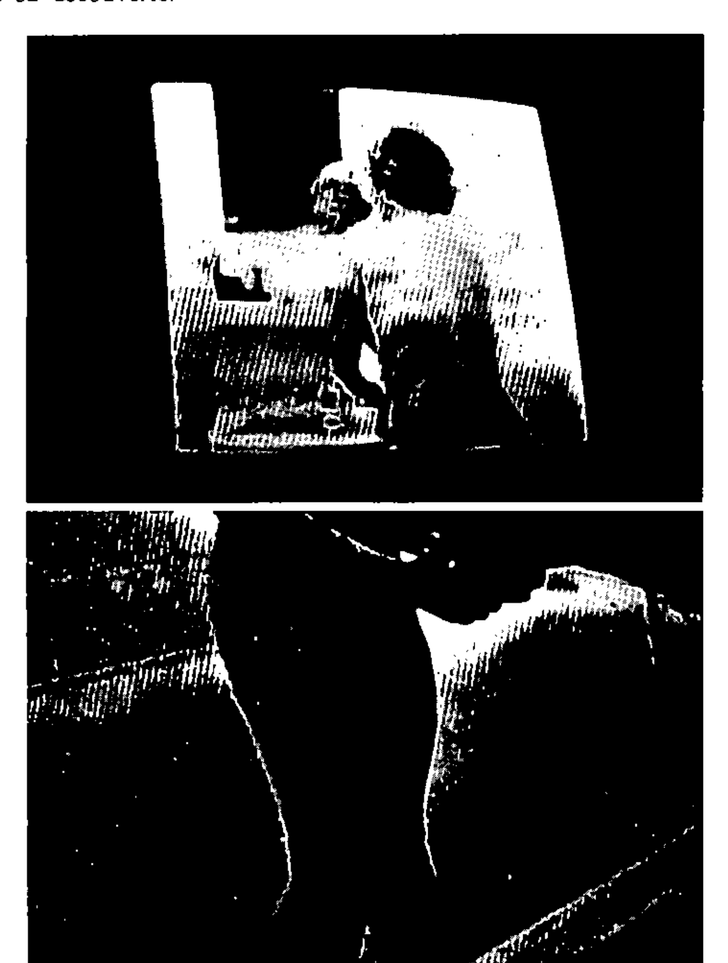
Centre du film. Et on en revient à *Tout va bien.* Sauf que là, tout va mal : le sexe là, jamais ne bande, ne veut bander. Refus de fonctionner, rétention, castration volontaire, mais dont il se venge.

Car ça fonctionne quand même et ça se décharge, par ailleurs, dans les images, dans la prise de parole. Par le phallus.

Castration et vengeance.

Un film clos, rond, bouché : comme la femme, son image de la femme. Et par la même chose : le sexe, le seul digne de ce nom : celui de l'homme.

Un film encombré du sexe, comme Godard encombré du sien, comme l'homme qui prend conscience de comment ça fonctionne, mais qui ne sait pas qu'en faire, et de son sexe et de sa découverte.



Alors, il le montre.

Il nous le montre et il nous le fout partout : dans la bouche, dans le cul, dans les oreilles : redoublement de la réalité, de sa réalité. Je dis ce que je vois.

Film sur la phallocratie.

Il nous l'impose, encore... Sadiquement. Impositions, rites initiatiques, comme le grand-père qui a le savoir sur la vie impose les écouteurs et Ferré (sa mélancolie) à la petite fille, comme les parents imposent leur discours initiatique sur l'amour, comme Godard n° 1 impose aux enfants du n° 2 la récitation de *A bout de souffle*.

Car l'homme a le sexe, privilège qui commence à peser à certains, comme Godard (prise de conscience dont il cache d'où elle lui vient, comme il cache sa partenaire, et finalement d'où lui viennent ces images ; le noir de l'idéologie ne devrait-il pas là être rempli de la parole de la femme, de ses images, et sans doute y verrait-on moins de sexe ?), mais il n'a que ça. PAS QUE : il a aussi tout ce que lui permet son sexe, tout ce qui lui ressemble : le désir de pouvoir, problématique de la puissance et de l'impuissance dont il ne sort pas, le désir de posséder, d'écraser, d'enfermer l'autre dans un film, une suite d'images, de mots.

L'autre : ce que, dans la femme, il entrevoit de différent, d'inaccessible à la loi de son sexe-phallus.

Cet autre qu'il réduit à son même.

Sexe qu'il mutile à la seule condition de mutiler le corps de la femme, de l'affubler des mêmes désirs, du même fonctionnement : vénération du pénis, violence du pénis.

La femme seule : gonflée (du sexe) et se lamentant, ou violence de la masturbation, recherche de l'éjaculation libératrice, le sexe seul découvert, son corps absent, voilé.

La parole de la femme : remplie du sexe ou autour du sexe, en le masturbant.

Le corps de la femme mutilé, transformé en pénis, prolongement du sien qui ne bande plus : retour du même.

On ne parle jamais de la violence des rivages qui enferment le fleuve ; moi, j'en parle, et ça me fait comprendre ta violence. Ta violence, ma violence : le phallus ne voit que le phallus.

Peut-être que les femmes ne sauront jamais à quel point les hommes les haïssent. Sans doute est-ce pour cela que Godard fait son film (et non pas leur film). Pour les enfermer encore une fois dans son discours objectif sur le sexe, dans une autre image de la femme, celle de la mauvaise conscience de l'homme, une image de mort. Pour barrer l'autre, l'autre non-sexe, l'autre parole qui n'existent pas pour lui, à qui il refuse l'existence, la vie.

Son image de la femme :

La femme gonflée, bloquée par le sexe, éternelle victime.

Ou la femme-pénis.

Car les hommes les haïssent tellement, les femmes, qu'ils voudraient bien que les femmes les haïssent autant qu'eux, de la même façon, avec les mêmes armes, en retour. Comme ça ce serait peut-être la guerre, la guerre dans laquelle pourrait éclater leur violence, sans honte et mauvaise conscience... Quelque part derrière le film, la guerre des sexes que les hommes fantasment plus que les femmes ?

Mais ce serait encore de la sublimation, et c'est barré : les images s'arrêtent avant qu'il ne puisse se passer quoi que ce soit, le moindre élément de fiction, de projection.

Barrer toute ouverture ; l'enfermement ; film rond clos et fermé. Et face à lui, face à ses images, Godard se fantasme plutôt dans le grand-père (Ferré ?) qui sous la table ne bande plus, et au-dessus, n'a plus de paroles pour parler de sa vie, sa lutte.

La vie, la lutte laissée derrière soi. L'envie de la solitude, de la mort.

La guerre ou l'abandon : de toute façon, la mort.

Impuissance du phallus face à la vie, la lutte pour la vie.

Dichotomie :

Rétention du sexe, mais ça décharge quand même, par les images, par la parole.

Rétention de la musique (la sublimation), mais elle sort quand même par toutes les brèches du film, et éclate, déborde, libérée sur la dernière image.

La musique de Ferré : coup d'œil vers la solitude, la mort.
coup d'œil vers le cinéma.

Abandon ?

La dernière image : les mains hésitantes, malades, sur les manettes.

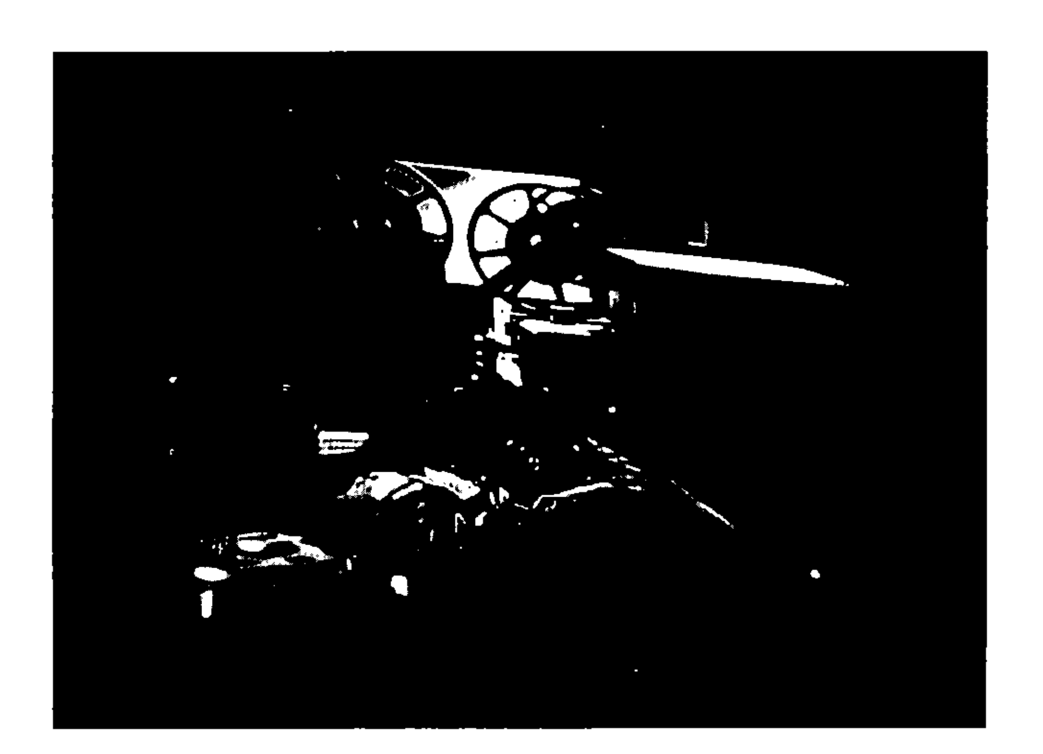
Malades de ces sons et de ces images, trop insupportables, sans espoir de transformation.

Images closes rondes et fermées : ça va bien pour parler des autres, pour parler théoriquement de la théorie et de la pratique.

C'est par trop du supplice pour parler de soi, de sa détresse, de sa mélancolie.

Il y a là la question d'une limite : la limite d'un cinéma, la limite de l'homme à parler de soi, à dire véritablement je, à abandonner un petit bout de pouvoir.

Thérèse GIRAUD.



LES FILLES DE MAI ZETTERLING

Ou : ce qui se passe, passe dans la tête de trois femmes. Trois femmes : une mariée sans enfant, une autre mariée avec de nombreux enfants, la famille, une autre non mariée avec un enfant de son non-mari et qui attend de lui la décision du mariage, de la reconnaissance.

Trois femmes, trois filles réunies dans leur métier, le théâtre.

Ici, une pièce d'Aristophane qu'elles partent jouer dans une tournée en province. *Lysistrata* : l'histoire d'une révolte de femmes contre leurs maris en guerre, pour imposer la paix. La lutte contre la guerre pour la paix.


RANK présente
HARRIET ANDERSSON
BIBI ANDERSSON
GUNNEL LINDBLOM
dans
LES FILLES
de
MAI ZETTERLING

Et tout se mélange dans leur tête et dans le film : la vie privée qui les sépare, la pièce qui les réunit ; le réel et les fantasmes.

Et cette tournée en province, c'est-à-dire concrètement, là, ensemble, loin de leurs hommes-maris-amants, ça ne pourrait être qu'un rêve ; un de ces rêves-vérité, où se manifeste avec force et évidence tout ce que d'habitude on cache, enferme dans un monde où ça n'a pas sa place.

Un rêve : des images, une suite d'images qui s'en vont dans tous les sens, qui se bousculent et qui cherchent. Comme ça se bouscule, au début, dans une tête qui cherche à s'y retrouver, coincée entre le constat d'une réalité qui paraît souvent inéluctable et féroce, et le désir d'y faire entrer ses propres valeurs qui n'y collent pas : des valeurs de vie, de paix et d'amour.

Trois filles à la recherche de leurs propres images contre celles imposées quotidiennement par les hommes. Ce n'est pas si simple de s'en détacher, ça passe par le cauchemar et l'échec, mais toujours elles essaient, de leur volonté enfin retrouvée.

Le cauchemar de celle qui justement voulait se marier, où l'amour conjugal est rêvé comme un viol accompli avec la complicité, les applaudissements des vendeurs de rêve, de lits de rêve. Retrouver ses vraies envies et d'abord balayer les fausses. Le cauchemar de la guerre des sexes : le rassemblement des femmes haranguées d'un balcon fait vite ici d'avorter : elles se crêpent le chignon. Car les femmes ne se manipulent pas comme les hommes, elles ne fonctionnent pas pareil.

La guerre des sexes encore, quand elles lancent des tomates et des tartes à la crème contre un écran de cinéma où passent des images d'hommes, de pouvoir, et de guerre dévastatrice. Et on pourrait crier au scandale, car tout est mélangé : de Hitler à Mao, en passant par de Gaulle. Mais ce sont des images, c'est du cinéma, et c'est bien de cela qu'il s'agit : des images imposées par le pouvoir phallique et ses fantasmes, plutôt que de l'homme lui-même. Grotesque, dérisoire : des tartes à la crème contre les armes du 20e siècle. Mais ce qui l'est moins, dérisoire, c'est la dimension même donnée à cette dérision : d'abord les femmes luttent avec leurs armes (même si elles sont de cuisine), et une de leurs armes, c'est déjà et avant tout, la dérision.

La dérision pour se libérer du pouvoir de ses images.

La dérision aussi, comme arme, dans les appareils qui produisent quotidiennement ces images : la télévision. Et elles sont là, toutes les trois, encadrées, enfermées dans l'écran, pour dire, réciter, ce qu'elles attendent de cette tournée théâtrale, grand événement national. Et au lieu de répondre aux questions *off*, elles balbutient, elles rient ensemble d'un rire libérateur, par lequel elles annoncent ce que sera pour elles la tournée. Le rire parce qu'elles savent déjà que dans ce cadre, il n'y a pas de place pour elles, pour leur parole, pour leur image. Ce n'est pas sérieux, disent les hommes, face à l'écran dans leur intérieur et leurs pantoufles : les femmes, décidément, ne savent pas être sérieuses, elles sont folles. Folles quand elles refusent de prendre au sérieux ce à quoi ils accordent valeur, folles quand elles commencent à leur échapper.

Pas sérieux, la danse, hystérique, quand elles se retrouvent un soir, seules dans leur chambre d'hôtel parce que dehors, partout, il y a l'agression mâle : la danse pour exorciser la violence faite par l'homme.

Ça tient de la folie : la folie qui consiste à vouloir à tout prix briser l'enfermement, l'anonymat, l'indifférence, la solitude.

Pas sérieux non plus quand l'une d'elles, après la pièce, interpelle le public pour parler avec lui, pour briser les barrières. Mais le public se rassoit, toujours poli et toujours indifférent : pour lui, c'est sûr, c'est encore le spectacle qui continue, ces choses là arrivent au théâtre, mais pas dans la vie.

Ailleurs, mais pas ici.

Echec de la guerre des sexes, échec de la demande d'amour criée du haut d'une scène parce qu'on n'en peut plus.

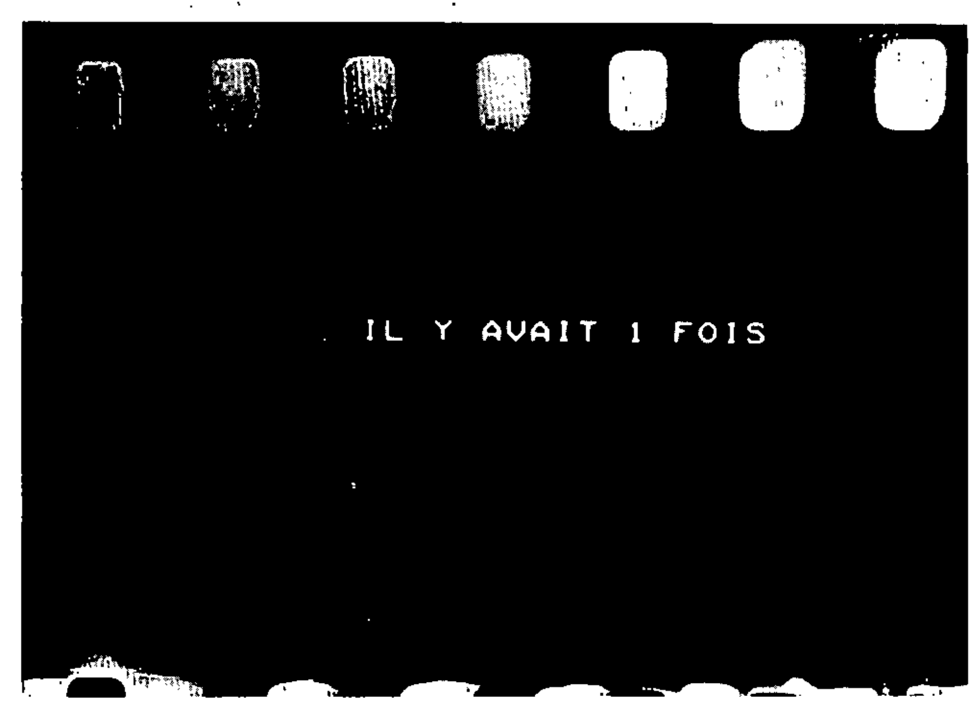
Mais folie quand on ne sait voir que l'échec et qu'on ne sait pas lire, qu'on ne sait pas reconnaître ce qui, derrière tout ça, se cherche et s'affirme : la différence, le nouveau, une volonté de lutte, contre l'enfermement pour imposer ses propres valeurs.

Et quand elles reviennent de leur tournée, qu'elles retrouvent leur quotidien, leurs hommes-maris-amants, elles les voient d'un autre œil, éclairés d'une lumière qui vient de cet ailleurs d'où elles reviennent. Ce ne sont pas eux qui ont changé, ce sont elles. Je vais divorcer, dit l'une, en envoyant à la tête de son mari, qui n'en revient pas, un mirliton : au sexe elle ne renvoie pas forcement le sexe, mais son image, ridicule et dérisoire.

Et peut-être que cela est encore un rêve, mais quand on a commencé à rêver, souvent on ne peut plus s'arrêter. Et il y a des rêves qui sont si forts, si accrochés au réel, qu'encore, au réveil, ils vous tiennent, vous poursuivent.

Des rêves qui datent d'avant 1968 et qui ont fait leur chemin...

Thérèse GIRAUD



De ce qui est dans Numéro deux *sans y être tout à fait.*

Qu'est-ce que ça désigne, puisque ça ne désire pas, ce corps de femme qui joue à la mère, et cet autre à la grand-mère, et ces gestes longs comme des sanglots sans larmes, et je repasse le linge, et je passe le temps, et je me passe l'éponge entre les cuisses ? Qu'est-ce que ça veut dire cet homme en cravate, sans cravate, qui travaille pas, même s'il le dit, et qui parle comme plusieurs qu'on ne voit jamais ? Et les paroles qui se disent, elles viennent d'où, de quels livres, de quels journaux, de quelles radios, de quels films ? Pourquoi parlent-elles les paroles, puisque les personnages ne les récitent même pas ?

Il y a des moments où ça vit comme dans les mélodrames hollywoodiens, faux mais soudain tout vibrant, dramatique : l'un qui est jaloux de l'autre qu'on ne voit jamais, un lieu arbitraire qui s'établit, problématiquement, entre deux images, des bruits d'oiseaux abstraits qui s'éloignent pour que s'entende, enfin, une parole.

Et les enfants : porteurs de tout le trouble secret de l'acteur, de l'indécence de jouer, de tenir les paupières closes, de relever les yeux, de la religion, de la perversité, de la *fiction*. Les enfants sont ici ce qui vient bouleverser les fausses pistes et les collages savants. Ils parlent le langage du mensonge et de l'aberrant, du non-rationnel, du hautement improbable. Tout ici les désigne et les désire. Et si ça bande pas dans le film, c'est qu'en réalité ça bande vers eux. Si la chair est triste, il y a tous les enfants-livres à lire, qui parlent comme des livres, et ont des sexes, presque comme les grands.

Il n'y a ici que de l'idée-au-logis, dominante, régnante, parce que sans concurrence aucune. Et faite de paroles d'homme, bien sûr, puisque ce sont des paroles d'homme qui assurent et tendent les sons de tous les jours, mais paroles d'homme non plus rassurantes et hypocrites, mais tranchantes, vives, violeuses et voleuses, même de la parole de femme qui n'est ici que celle de l'homme inversée, paroles brutales et sèches qui se détachent des corps sans leur faire violence mais qui se font violence à elles-mêmes jusque dans leurs jeux de mots, paroles en l'air, érigées. Paroles hors du commun mais communes, paroles du peuple mâle en mal de porteurs, paroles de mecs, paroles de Mecque.

Questions/Réponses

par
Louis Skorecki

Quand on sort de *Numéro deux*, on est un peu sorti de soi, un peu à côté : on a peut-être vu un film auquel peut-être on essaie de se rattacher, qu'on essaie de rattraper en le rafistolant dans sa tête. A quoi bon ?

Pourquoi pas plutôt essayer d'irrationaliser ce qui nous porte, à peine hors de la salle, et qui se prolonge en éclats : telle est vision, t'es les visions, telle hait visions/nue-mère haut d'eux, nue merde, oh, euh ; oui, sans doute, ça parle, mais de quoi ?

Peut-être (que de peut-être, mais rien n'est sûr ici) qu'il se met à y avoir des films, ceux-là mêmes qui réfléchissent sur les structures, qui les questionnent, qui les étonnent (pour tant qu'une structure ça s'étonne), des films qui ne sont plus à lire.

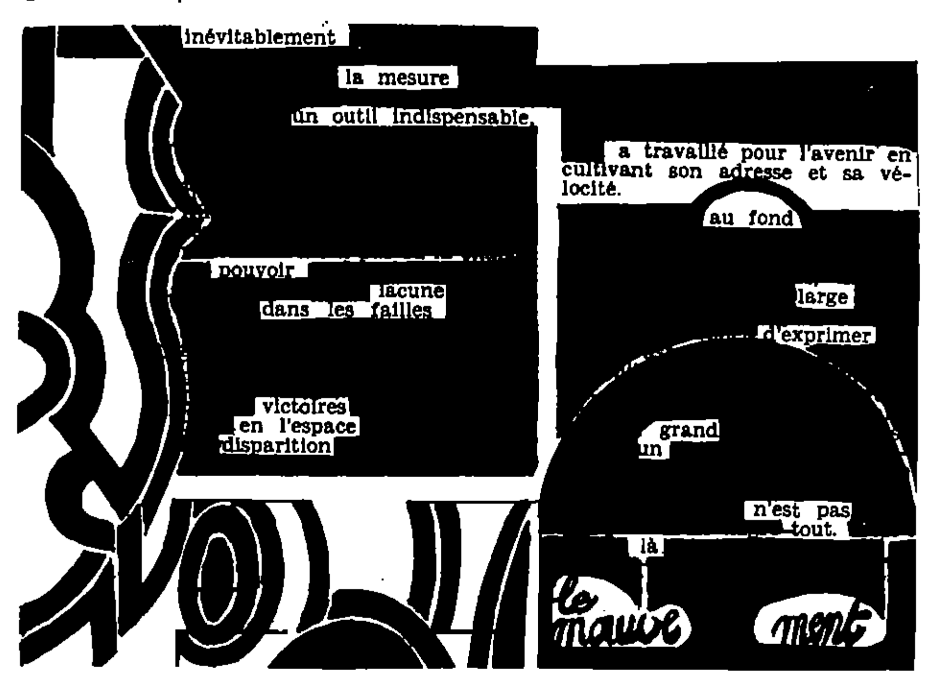
Des films qui n'existent pas *vraiment* matériellement, qui existent plutôt dans ta tête, une fois que tu n'es plus devant eux, ils sont derrière toi. Ça te raconte rien dans la salle, mais ça te parle après et tu as envie d'en parler à un autre, puisque tu ne peux en parler ni au film ni à Godard, d'ailleurs c'est qui, Godard ?

Même pas des sons et des images, mais des sons-images qui creusent à la manière d'une taupe, subversivement, vers quelque chose qui pourrait s'appeler le jour.

Ça t'interpelle pas, ça te parle. Ça ne te met pas dedans, dans le film, ça te met hors de toi. Ça te rappelle sans cesse que dans la salle tu n'es pas seul spectateur. Que celle qui rit devant toi, au même moment que toi tu ris, rit *avec* toi, et que celui qui lui jette un regard méfiant se méfie de toi aussi. Tu ne t'identifies pas à elle-du-film, mais à elle-de-la-salle. Quelle fiction, quel délire ! Ça désire quoi, au juste, tout ça ? Des personnages parlés par un seul, tout seul, toujours confronté au désir de l'autre : baignant dans la promiscuité, dans l'inceste de la parole, confrontés aux insectes de/et sur l'image, aux parasites qui font la plaie, ils(il) répondent(répond) sans cesse à cet autre qui sans cesse interroge. D'où est-ce qu'il parle, lui, l'autre, qu'on ne voit jamais, qu'on n'entend jamais, qui peut-être même n'écoute pas, mais à qui ça s'adresse, devant qui ça se dresse (en anglais : ça s'habille) ?

Une minute ! Tu ne peux pas perdre la boule devant un tel film puisqu'il ne contient pas de cristal ! Oui, mais des cristaux. Alors ça te dit ? Samedi peut-être en aurai-je le loisir. Rien que du temps à rien foutre, à ne foutre littéralement rien, ni personne, dans ce deux hors de tout. Du temps en suce-pan-pan-cucul. La mesure du temps qui passe, des gestes qui se répètent, des paroles qui s'éternisent. En suspens. Où est-on, dans quel pays, dans quelle chanson ?

On est dans le pays d'où je viens, moi qui sors du film, le pays des gens jamais complètement partis, jamais complètement arrivés (*rendus*), dans des morceaux de décor, des corps dont le tout n'existe pas. Même pas des fragments de vie, seulement des moments où ça parle, des moments où ça bouge, des moments où ça fait semblant de faire semblant de baiser ou d'enculer. Une éponge est une éponge. Une fente de petite fille est un con. Une bite qui ne bande pas est une bite qui ne bande pas. Même pas une famille improbable, seulement des gens mis bout à bout, jamais bouche à bouche mais côte à côte, comme une chaîne. De télévisions qui se referment, qui se resserrent et qui séparent, qui cloisonnent.



. *à ce qui fut dans* Le Monde, *daté du 6 novembre, dans la rubrique cyclisme, sous le titre des* Six jours de Grenoble, *et dont il reste ici autre chose*

Mais, dira-t-on, ça ne lutte plus du tout ! Plus que des stéréotypes d'homme-minant, d'hommes mimant jusqu'à la stéréo du couple an deux. Ça s'étale plus que ça discute, ça se répartit autour du m'aime pas, ça se fragmente en autant de défaites, tristes, lasses. Pourquoi le nier ? Si un rapport de forces doit ici s'établir, si une bataille doit se livrer, elle est bien entre les deux termes d'un couple autre, celui que moi, spectateur, je forme avec l'autre du film, celui qui me travaille pendant et après la projection, celui qui était là bien avant que le film ne commence, dans les médias moyens qui m'assaillent, et qui dans le film s'est un peu, ce qui lui arrive rarement, déshabillé. Au lieu d'être parlé par le *on* commun, j'ai été, un instant, en face de ce *on* qui en parlait d'autres, qui me parlait à moi après m'avoir parlé moi, et qui se définissait, se nommait. Contre lui, peut-être, je peux commencer, devant l'écran, à lutter.

Non pas lire les images et déchiffrer les sons, mais accepter de refuser de voir certaines de ces images, accepter de ne plus chercher à entendre certains de ces sons, tenter de me défendre contre elles et eux, et *choisir*.

C'est peut-être ça qui se dessine : parvenir à voir et entendre *son* film, et pas le film qui se déroule, se réapproprier ce qui est lui en nous, nous fragmenter un instant pour nous retrouver plus entiers, moins pensés, plus pensants.

Louis SKORECKI.

Post-scriptum. — Il se profile quelque part dans le film quelque chose, comme la possibilité de parler d'autre part et d'autre chose. D'autre chose qui résisterait aux vagues électroniques et aux écrans machines. Quelque chose dont on entrevoit comme le commencement dès que les enfants parlent. Alors ça viendrait de la bouche des petits d'hommes, des nouveaux venus, des futurs arrivants, cette chose-là ?

Non, vous n'y êtes pas ! L'utopie qui se fait jour ici, c'est celle du *coït* avec les tout-petits. Et la mémoire qui sort du con de la petite fille, c'est dans ce con que la caméra, à la fois bite et phallus, s'imagine, hérétique, qu'elle ira la chercher.



- en guise de
  lui colla c
  buffet !
- et pourtant
  drôle d'épo



NUMERO DEUX

écompense, il
q balles dans le

il l'aimait, quelle
e.



Une femme mariée (tournage)

Le thérrorisé
(pédagogie godardienne)

par
Serge Daney



La bourgeoisie parle de représentation. Mais qu'est-ce qu'elle veut dire par là ?

Dans dix secondes vous allez être en face d'un personnage, un écran bourgeois. C'est un personnage de western, de drame psychologique, de film policier ou de film historique. Peu importe. En fait, c'est toujours un séducteur. Il décrit la salle où vous êtes assis

1. *Il dit qu'il est dans le noir.*
2. *Il dit qu'il y a plus de monde au balcon.*
3. *Il dit qu'il y a un vieux au cinquième rang.*
4. *Il dit que derrière il y a une chouette gonzesse.*
5. *Il dit qu'il a envie de la baiser. Il a envie de lui donner des fleurs.*
6. *Il lui demande de venir avec lui dans l'écran.*
7. *Il y a de la verdure.*
8. *Le ciel est bleu.*
9. *L'air est limpide.*
10. *Vous n'y croyez pas ? Z'avez qu'à rappliquer, bande de cons !*
11. *Merveilleuse journée d'été.*
12. *Soleil.*
13. *Vérité*



En haut : deux images et treize sons de *Vent d'Est*. En bas. *Une femme mariée*



APPRENDRE, RETENIR

On sait que Mai 68 a confirmé Jean-Luc Godard dans un soupçon qu'il avait : que la salle de cinéma, était, dans tous les sens du mot, un *mauvais lieu*, à la fois immoral et inadéquat. Lieu de l'hystérie facile, de l'immonde drague de l'œil, du voyeurisme et de la magie. Le lieu où, pour reprendre une métaphore qui eut son moment de gloire, on venait « dormir dans le plan lit » pour s'en foutre plein la vue et de ce foutre s'aveugler, voir trop et mal.

Le grand soupçon porté par Mai 68 sur la « société du spectacle », une société qui sécrète plus d'images et de sons qu'il ne s'en peut voir et digérer (l'image défile, fuit, se défile), atteignit la génération qui y avait le plus investi, celle des autodidactes cinéphiles, pour qui la salle de cinéma avait à la fois tenu lieu d'école et de famille, la génération de la Nouvelle Vague, formée dans les cinémathèques. A partir de 1968, Godard va retirer sa mise et parcourir ce chemin en sens inverse : du cinéma à l'école, puis de l'école à la famille. Régression ? Et pourquoi ne dirait-on pas « régressisme » ?

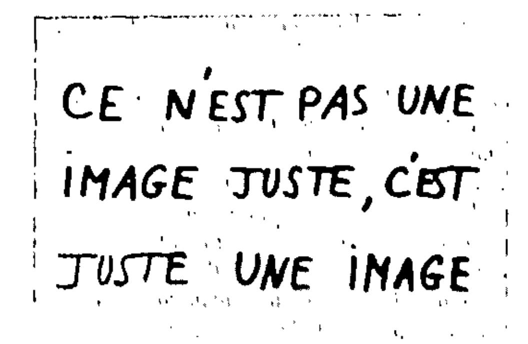
En 1968, pour la frange la plus radicalisée — la plus gauchiste — des cinéastes, une chose est sûre : il faut apprendre à sortir de la salle de cinéma (de la cinéphilie, de l'obscurantisme) ou la brancher au moins sur quelque chose d'autre. Et pour apprendre, il faut aller à l'école. Pas tant à l'« école de la vie » qu'au cinéma comme à l'école. C'est ainsi que Godard et Gorin ont transformé le cube scénographique en salle de classe, le dialogue du film en récitation, la voix *off* en cours magistral, le tournage en travaux dirigés, le sujet du film en intitulés d'UV (le « révisionnisme », l'« idéologie ») et le cinéaste en maître d'école, en répétiteur ou en pion. L'école devient donc le bon lieu, celui qui éloigne du cinéma et qui rapproche du « réel » (un réel à transformer s'entend). C'est de ce lieu que nous sont venus les films du groupe Dziga Vertov (et déjà, *La Chinoise*). Dans *Tout va bien*, *Numéro deux* et *Ici et ailleurs*, c'est l'appartement familial qui a remplacé la salle de classe (et la télé qui a pris la place du cinéma), mais l'essentiel demeure. L'essentiel : *des gens qui se font la leçon.*

Il ne faut pas chercher ailleurs l'extraordinaire précipité d'amour et de haine, de rage et de gémissements irrités qu'à partir de ce moment le « cinéma » de Godard, devenu dans les premiers temps une pédagogie maoïste assez rugueuse, déchaina. A un Godard « récupéré par le système » on aurait beaucoup pardonné (combien ne s'indignent-ils pas encore aujourd'hui à l'idée que Godard ne leur donne pas un nouveau *Pierrot le fou* ?). A un Godard totalement marginalisé, undergroundisant et heureux de l'être, on aurait rendu un hommage discret. Mais d'un Godard qui continue à travailler, à faire cours, à faire la leçon et à se la faire donner, fût-ce devant une salle vide, que faire ? Il y a dans la pédagogie godardienne quelque chose que le cinéma — surtout le cinéma — ne tolère pas : que l'on parle à la cantonade.

Pédagogie godardienne. L'école, disions-nous, est le bon lieu (celui où l'on fait des progrès et d'où l'on sort nécessairement) par opposition au cinéma (mauvais lieu où l'on régresse et dont on ne sort pas). Allons-y voir de plus près et filons la métaphore.

Dans Numéro deux, *les mots sont des choses. Entre les rares moments où elles font sens, les lettres orange n'inscrivent au cœur de l'écran noir que l'énigme de leurs formes : hiéroglyphes. Le sens n'y est plus qu'un cas particulier du non-sens, comme la vie un cas particulier — au demeurant assez rare — de la mort. Qui* veut *ces images, ces sons, ces lettres ? Qui nous les* donne *à voir, à entendre, à lire ? A coup sûr pas un auteur (origine et propriété). Godard est, au sens le plus modeste, un manipulateur.*

Vent d'Est : qui a raturé ?



Vent d'Est : qui a écrit ?



Numéro deux : le contraire du palimpseste.

1. L'école est par excellence le lieu où il est possible, permis, voire recommandé de confondre les mots et les choses, de ne rien vouloir savoir de ce qui les lie, de remettre à plus tard le moment où on ira y voir de plus près (qu'est-ce qui *répond* de ce qui nous y est enseigné). Lieu qui appelle le nominalisme, le dogmatisme.

Or il y avait une condition *sine qua non* à la pédagogie godardienne : ne jamais mettre en question le discours de l'autre, quel qu'il soit. Le prendre, ce discours, bêtement, à la lettre. Le prendre, aussi, au mot. N'avoir affaire, lui, Godard, qu'à du *déjà-dit-par-d'autres*, qu'à du déjà-dit-déjà-érigé en énoncés (indifféremment : citations, slogans et affiches, blagues et histoires, leçons, manchettes de journaux, etc.). Enoncés-objets, petits monuments, mots pris comme des choses : à (ap)prendre ou à laisser.

Le *déjà-dit-par-d'autres* met devant le fait accompli ; il a pour lui d'exister, de consister. Par son existence, il rend illusoire toute démarche qui tendrait à rétablir derrière, avant, autour de lui un domaine de l'énonciation. Godard ne pose jamais aux énoncés qu'il accueille la question de leur origine, de leur condition de possibilité, du lieu d'où ils tirent leur légitimité, du désir qu'ils trahissent et qu'ils recouvrent à la fois. Sa démarche est la plus anti-archéologique qui soit. Elle consiste à prendre acte de ce qui est dit (et à quoi on ne peut rien) et à chercher aussitôt l'*autre* énoncé, l'autre son, l'autre image qui pourraient venir contre-balancer *cet* énoncé, ce son, cette image. « Godard » ne serait que le lieu vide, l'écran noir où des images, des sons, viendraient coexister, se neutraliser, se reconnaître, se désigner, bref : lutter. Plus que « qui a raison ? qui a tort ? », la vraie question est : « Qu'est-ce qu'on pourrait opposer à ça ? » L'avocat du diable.

De là, le malaise, la « confusion » souvent reprochés à Godard. A ce que l'autre dit (assertit, proclame, prône) il répond toujours par ce qu'un *autre autre* dit (assertit, proclame, prône). Il y a toujours une grande inconnue dans sa pédagogie, c'est que la nature du rapport qu'il entretient avec ses « bons » discours (ceux qu'il défend) est indécidable.

Dans *Ici et ailleurs*, par exemple, « film » sur des images ramenées de Jordanie (1970-1975), il est clair que l'interrogation du film sur lui-même (cette sorte de disjonction qu'il opère de tous côtés : entre l'ici et l'ailleurs, les images et les sons, 1970 et 1975) n'est possible et intelligible que parce que dans un premier temps le syntagme « révolution palestinienne » fonctionne déjà comme un axiome, comme quelque chose qui va de soi (du déjà-dit-par-d'autres, par le Fath en l'occurrence), et par rapport à quoi Godard n'a ni à se définir personnellement (dire « moi, je » mais dire aussi « moi, je suis avec eux »), ni à marquer dans le film sa position (socialiser, rendre convaincante, désirable, sa prise de position, son choix initial : pour les Palestiniens, contre Israël). Toujours la logique de l'école.

La place de l'éducateur est devenue, au fil des ans, suspecte et sans joie. Mais elle fut un moment désirable. J. Rancière rappelle que la leçon d'Althusser visait d'abord à la « régénération des chefs par la théorie » (par chefs : entendez ceux du P.C.F.). Ce à quoi il a raison d'ajouter : « Aussi le modèle politique porté par cette problématique n'était-il, à la limite, que le modèle même de la philosophie des éducateurs : le despotisme éclairé. Position de pouvoir qui impliquait deux rapports possibles : il fallait que les chefs de parti devinssent philosophes, et c'est à quoi s'appliquait Althusser, ou bien que les philosophes devinssent chefs de parti, et ce fut le sort de l'U.J.C. (M.L.) » La leçon d'Althusser *(p. 106)*



2. L'école est par excellence le lieu où le maître n'a pas à dire d'où lui viennent son savoir ni ses certitudes. L'école n'est pas le lieu où l'élève pourrait réinscrire, utiliser, mettre à l'épreuve, le savoir qui lui a été inculqué. En deçà du savoir du maître, au-delà du savoir de l'élève : un blanc. Le blanc d'un *no man's land*, d'une question dont Godard ne veut rien savoir, celle de l'appropriation du savoir. Ne l'intéresse que la (re)transmission.

Dans toute pédagogie pourtant, il se trouve des valeurs, des contenus *positifs*, à faire passer. La pédagogie godardienne ne fait pas exception à la règle. Aucun film de l'après-68 qui ne se situe (et ne se protège) de ce qu'on pourrait appeler — sans nuance péjorative — d'un *discours du manche*. Récapitulons : la politique marxiste-léniniste (les positions chinoises) dans *Pravda* et *Vent d'est*, la leçon d'Althusser sur l'idéologie comme bévue dans *Luttes en Italie*, la leçon de Brecht sur le « rôle des intellectuels dans la révolution » dans *Tout va bien* et, plus récemment, des bribes du discours féministe (Germaine Greer) dans *Numéro deux*. Le discours du manche n'est pas un discours au pouvoir mais c'est un discours qui a *du* pouvoir : violent, assertif, déjà constitué, provocant. Le discours du manche change, si l'on peut dire, de mains, mais il parle toujours de haut et culpabilise facilement (hontes successives : être cinéphile, être réviso, être coupé des masses, être un chauvin mâle).

Mais de ces discours auxquels il nous demande de croire (et de nous soumettre), Godard n'est pas le porteur — encore moins l'origine — mais quelque chose comme le *répétiteur*. Se met alors en place une structure à trois termes, un petit théâtre à trois, où au maître (qui n'est après tout qu'un répétiteur) et à l'élève (qui ne fait que répéter) s'ajoute l'instance qui dit ce qu'il faut répéter, l'instance du discours du manche, auquel maître et élèves sont soumis, bien qu'inégalement, et qui les brime.

L'écran devient alors le lieu de cette brimade et le film sa mise en scène. Deux questions sont néanmoins définitivement éludées par ce dispositif : celle de la *production* de ce discours du manche (en termes maoïstes : la question « d'où viennent les idées justes ? »), et celle de son *appropriation* (en termes maoïstes : la question de « la différence entre les idées vraies et les idées justes ? »). L'école n'est bien sûr pas le lieu de ces questions. Le répétiteur y incarne une figure à la fois modeste et tyrannique : il fait réciter une leçon dont il ne veut rien savoir et que, lui-même, il subit.

L'appropriation est inversement la question-clé du cinéma militant, la question qui constitue ce cinéma en cinéma militant. Il faut que quelque chose (de l'ordre du mot d'ordre, de la ligne, de la démonstration — toujours de l'exemple) passe *des uns aux autres. Le film n'est que l'élément dans lequel s'effectue le passage, la « combustion » des signifiants opaques en signifiés organisateurs, transformateurs. On récite (on restitue) une leçon (c'est le didactisme) alors qu'on prend (on s'approprie) exemple.*

Prendre exemple, c'est faire sien, c'est passer directement au stade où un *exemple est adapté à* une *situation concrète. C'est transformer l'exemple, et même le* travestir. *Qui oserait dire qu'il sait comment les expériences de luttes se communiquent (sinon des « partis » assez petits pour créer leur réel et garder la haute main sur les communications d'expérience, bilans, etc. ? toujours la logique de l'éducateur des masses).*

Faire du cinéma militant, c'est accepter cette dépossession, c'est reconnaître que dans le processus d'appropriation, il y a toujours aussi travestissement. Le refus de Godard de « faire » du cinéma militant (lorsqu'il dit après 1968, « la production commande à la diffusion ») s'explique mieux. Car la seule chose dont il accepterait qu'on s'approprie (donc être dépossédé, coupé), c'est le fardeau qu'il porte seul, l'amour-haine-réflexion à l'endroit des images et des sons l'hainamoration qu'il leur voue.

Ce discours-maître est, dès 1968, à peu près systématiquement porté par une voix de femme. C'est que la pédagogie godardienne implique une répartition par sexe des rôles et des discours. Parole d'homme, discours de femme. La voix qui réprimande, reprend, conseille, enseigne, explique, théorise et même therrorise, c'est toujours une voix de femme. Et si cette voix se met à parler justement de la question de la femme, c'est encore sur un ton assertif, légèrement déclamatoire : le contraire du vécu et du plaintif naturalistes. Godard ne filme pas de révolte qui ne pourrait pas se parler, qui n'aurait pas trouvé sa langue, son style, sa théorie. Dans *Tout va bien*, on voit le personnage interprété par Jane Fonda passer très vite du ras le bol à une sorte de théorie de ce ras le bol (que Montand, du reste, ne comprend pas). Pas d'en deçà du discours, du déjà-dit-par-d'autres.

3. Pour le maître, pour les élèves, chaque année porte avec elle (la « rentrée ») le mime, le simulacre de la première fois, d'un retour à zéro. Zéro du non-savoir, zéro du tableau noir. Ce en quoi l'école, lieu de la table rase et du tableau vite effacé, lieu morose de l'attente et du suspens, du transitoire à vie, est un lieu obsessionnel, non linéaire, fermé.

Dès ses premiers films, Godard éprouve la plus grande répulsion à « raconter une histoire », à dire « au début il y avait/à la fin il y a ». Sortir de la salle de cinéma, c'était aussi sortir de cette obligation, bien formulée par le vieux Fritz Lang dans *Le Mépris* : « Il faut toujours finir ce qu'on a commencé. » Différence fondamentale entre l'école et le cinéma : on n'a pas besoin de faire plaisir, de flatter les élèves parce que l'école est obligatoire. C'est l'Etat qui veut que tous les enfants soient scolarisés. Alors qu'au cinéma, pour *retenir* son public, il faut lui donner à voir, à jouir, lui raconter des histoires (des salades) : d'où accumulation d'images, hystérie, dosage des effets, rétention, décharge, *happy end* : catharsis. Privilège de l'école : on y retient les élèves pour qu'ils y retiennent des leçons, le maître y retient son savoir (il ne dit pas tout) et punit les mauvais élèves par des heures de retenue.

Gauchisme de Godard : ne tenir aucun compte de ce qui cloisonne. Entre vie privée et vie publique, temps de travail et temps de loisir, scène de l'Histoire et coulisses de la vie quotidienne. Mais gauchisme triste, surmoïque, moral : la vie privée devient une vie publique (et le lit un théâtre : Tout va bien, Numéro deux), *le temps de loisir (perdu à aller au cinéma) devient temps de travail (voir le film = travailler, faire travailler l'œil et l'oreille), on fait « toute une histoire » de la vie quotidienne. Faire l'amour, aller au cinéma : travaux* forcés



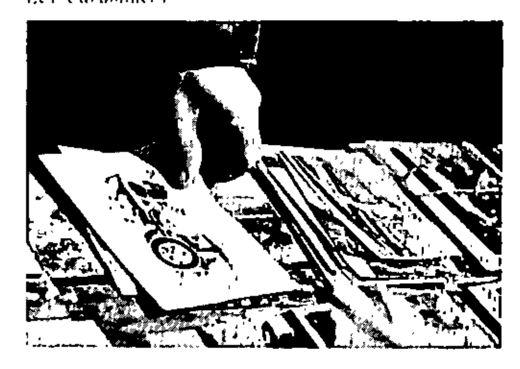
GARDER, RENDRE

L'école comme bon lieu n'était donc le bon lieu que parce qu'il y était possible de retenir le maximum de choses et de gens le plus longtemps possible, le lieu même de la différance. Car « retenir » veut dire deux choses : « garder » mais aussi « retarder », « différer ». Garder un public d'élèves pour retarder le moment où ils risqueraient de passer trop vite d'une image à une autre, d'un son à un autre, de voir trop vite, de se prononcer prématurément, de penser en avoir fini avec les images et les sons alors qu'ils ne soupçonnent pas à quel point l'ordonnance de ces images et de ces sons est chose complexe, grave, non innocente. L'école permet de retourner la cinéphilie contre elle-même, de la retourner comme un gant et de prendre le temps de ce retour. D'où que la pédagogie godardienne consiste à ne cesser de revenir sur les images et les sons, les désigner, les redoubler, les commenter, les mettre en abyme, les critiquer comme autant d'énigmes insondables : ne pas les perdre de vue, les tenir à l'œil, *les garder*.

Pédagogie masturbatoire ? Sans doute. Elle a comme horizon, comme limite, l'énigme des énigmes, le sphinx de la photo fixe : ce qui défie l'intelligence qui ne l'épuise jamais, ce qui retient le regard et le sens, ce qui fixe la pulsion scopique : la retenue en action.

Car le lieu d'où Godard nous parle, d'où il nous interpelle, ce n'est certes pas le lieu assuré d'une profession ou même d'un projet personnel, c'est un entre-deux, et même un *entre-trois*, un lieu impraticable qui embrasse aussi bien la photo (19e siècle) que le cinéma (20e siècle) que la télévision (21e siècle). La photo : ce qui retient une fois pour toutes (le cadavre à travailler). Le cinéma : ce qui ne retient qu'un moment (la mort au travail). La télé : ce qui ne retient rien (le défilement mortel, l'hémorragie des images).

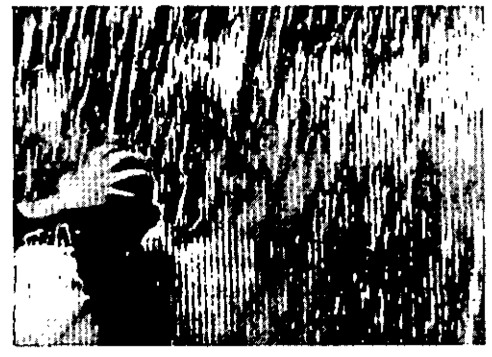
En haut et en bas.
Les Carabiniers



L'avance de Godard sur les autres manipulateurs d'images et de sons tient ainsi à son total mépris pour tout discours de la « spécificité » du cinéma. Il faut voir comment il loge, comment il encastre tranquillement dans l'écran de cinéma, aussi bien la photo fixe que l'image télé (le cinéma n'ayant plus aucune spécificité que celle d'accueillir, provisoirement ?, des images qui ne sont pas faites pour lui, de se laisser investir par elles : *Numéro deux*) pour comprendre que Godard excède tout discours sur la spécificité du cinéma, qu'il s'agisse du discours spontané du spectateur (le cinéma, pour moi, c'est *ça*), de celui, intéressé, des gens de métier (il faut fabriquer les films comme ça), ou de celui de la critique universitaire éclairée (c'est *comme ça* que fonctionne le cinéma).

Le cinéma, disions-nous au début de cet article, mauvais lieu, lieu d'un crime et d'une magie. Le crime : que des images et des sons soient *prélevés* (arrachés, volés, extorqués, pris) sur des êtres vivants. La magie : qu'ils soient exhibés sur une autre scène (la salle de cinéma) pour y causer la jouissance de qui les voit. Bénéficiaire du transfert : le cinéaste. La vraie pornographie est là, dans ce changement de scène ; c'est proprement, l'ob-scène.

On dira : il s'agit d'une problématique morale, bazinienne et d'ailleurs ce genre de dette symbolique ne se rembourse pas. Certes. Mais il se trouve que l'itinéraire de Godard est le signe d'une question très concrète, très historique, d'une question en crise : celle de la nature de ce qu'on pourrait appeler le *« contrat filmique »* (filmeur/filmé). Cette question ne semblait se poser que pour le cinéma militant ou ethnographique (« Nous et les autres »), Godard nous dit que c'est l'acte même de filmer qu'elle concerne. Exagère-t-il ? Il y aurait légèreté à croire que cette question est de celles qui se résolvent avec de la bonne volonté et des vœux pieux (pour la bonne cause — celle du chef-d'œuvre artistique ou de la bonne action militante). Elle se posera, elle ne peut manquer de se poser toujours plus, à mesure que le contrat traditionnel filmeur/filmé/spectateur, le contrat établi par l'industrie cinématographique (Hollywood), s'effilochera et que le cinéma comme « art-de-masse-familial-populaire et homogénéisant » entrera en crise. De cette crise, Godard nous parle déjà, parce que c'est cette crise qui l'a constitué en cinéaste. Mais c'est déjà la question du cinéma porno *(Exhibition)* ou du cinéma militant *(Un simple exemple)*. Question d'avenir.



Résumons : la photographie retient une fois pour toutes (mais que retient-elle, si ce n'est le réel comme impossible ?). Le cinéma, lui, est soumis à la syncope des images et des sons à prendre ici *et à rendre* ailleurs *(avec, entre-temps, ce devoir, ce pensum, qui consiste à les retenir, à les garder : temps de l'école et de la constipation). La télévision, elle, ne retient rien, jamais Elle est ce sur quoi un pouvoir anonyme fait défiler (défilé militaire, défilement, défilade) des images et des sons. Lieu de passage pour une diarrhée d'images et de sons, la télévision est l'autre horizon du « cinéma » de Godard : le lieu du ressassement éternel des machines, lieu qui ignore la morale (le choix, la mauvaise conscience) et qui ne connait que deux possibilités : ça marche/ça ne marche pas. Lieu de passage, lieu d'accueil, auberge espagnole : horribles*

« Le corps du psychotique se présente, pour ainsi dire, comme une surface cylindrique inerte, sorte de tableau où viennent s'inscrire sans donner lieu à un effet de sens les productions imaginaires Il *ne peut rien garder, rien retenir, rien s'approprier.* Il *ne peut rien recevoir de.. rien donner à. .., rien concevoir pour lui.* Il *s'offre à une incessante manipulation. Encore faut-il remarquer combien impropre est notre discours qui lui donne la place d'un sujet qui se réfléchit dans l'offrande (« Il s'offre ») ; mieux vaudrait dire : « on » (c'est-à-dire . tous et personne)* se l'offre. *» (Denis Vasse L'ombilic et la voix Seuil p 94.)*

Pour Godard, retenir images et public, les fixer en quelque sorte (comme on le fait cruellement pour les papillons) est une activité désespérante et elle-même sans espoir. Sa pédagogie ne lui a fait gagner que du temps. A l'obscénité d'apparaître comme auteur (et bénéficiaire de la plus-value filmique), il a préféré celle qu'il y avait à se mettre en scène dans l'acte même de la rétention.

L'impossibilité à passer un contrat filmique d'un nouveau type l'a donc conduit à garder (retenir) des images et des sons sans trouver *à qui* les rendre, les restituer. Le cinéma de Godard est une douloureuse méditation sur le thème de la restitution, mieux de la *réparation*. Réparer, c'est rendre les images et les sons à ceux sur qui ils ont été prélevés. C'est aussi les engager (engagement réellement politique) à produire leurs images et leurs sons *propres*. Et tant mieux si cette production-là oblige le cinéaste à commencer à changer sa manière de travailler !

Il y a un film où cette restitution-réparation a lieu, au moins idéalement, c'est *Ici et ailleurs*. Ces images de Palestiniens et de Palestiniennes que Godard et Gorin, invités par l'O.L.P., ramènent

du Moyen-Orient, ces images que Godard garde par-devers lui cinq ans, à qui les rendre ?

Au grand public avide de sensation (Godard + Palestine = scoop) ? Au public politisé, avide d'être confirmé dans sa doxa (Godard + Palestine = bonne cause + art) ? A l'O.L.P. qui a invité, permis de filmer et fait confiance (Godard + Palestine = arme de propagande) ? Même pas. Alors ?

Un jour, entre 1970 et 1975, Godard se rend compte que la bande-son n'a pas été intégralement traduite, que ce que disent, dans les plans où ils figurent, les fedayin n'a pas été traduit de l'arabe. Et qu'au fond tout le monde s'en serait sans doute pas mal accommodé (acceptant qu'une voix *off* recouvre ces voix). Or, nous dit Godard, ces fedayin dont la parole est restée lettre morte, ce sont des morts en sursis, des morts vivants. Eux — ou d'autres fedayin comme eux — sont morts en 1970, ont été assassinés par les troupes de Hussein.

Faire le film (« Il faut toujours finir ce qu'on a commencé »), c'est alors, tout simplement, traduire la bande-son, obtenir qu'on entende ce qui se dit, mieux : qu'on l'écoute. Ce qui est retenu est alors libéré, ce qui est gardé est alors restitué mais c'est trop tard. On rend les images et les sons, comme on rend les honneurs, à ceux à qui ils appartiennent : aux morts.

Serge DANEY.

Ailleurs : J.-L. G. *et* un camp de réfugiés.



Le son (Elle), L'image (Lui)/La voix (Elle), L'œil (Lui)

Ce qui peut s'écrire Le son (Elle) / L'image (Lui) ou, plus exactement : La voix (Elle) / L'œil (Lui). Pour avoir trop parlé d'« images et de sons » dans l'abstrait, on a oublié de remarquer qu'il y allait aussi et surtout du corps. *Le corps godardien, c'est ce qui accueille, ce qui loge l'œil, c'est l'image. L'image, c'est le domaine de l'homme (quand bien même —* Numéro deux *— il n'en resterait plus que le noir fœtal), elle est ce dont il* répond. *Il en répond comme cinéaste (l'écrasante majorité des cinéastes sont des hommes), donc comme voyeur. Le cinéma, le voyeurisme : affaires de pulsion scopique, d'œil érectile,* affaires d'hommes jusqu'à présent. *Mais il n'en répond que parce qu'on lui en cause. On : une voix, une voix off, toujours une voix de femme.*

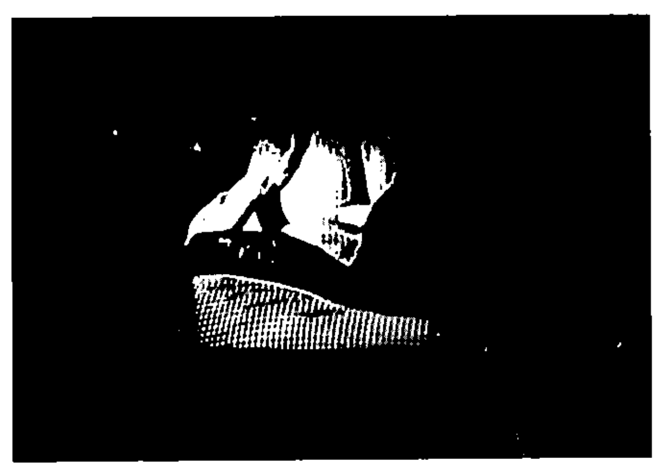
La voix de la femme comme pénis oral Elle articule la loi mais une loi sur mesure, celle qui se soumet les images, ces images, ses images (à lui). Dans la seconde partie de Vent d'est, *c'est une voix de femme qui fait et qui tire la leçon : « Que faire ? Tu as fait un film Tu l'as critiqué. Tu as fait des erreurs Tu en as corrigé quelques-unes. Tu en sais peut-être davantage sur la production de sons et d'images, etc. » Même dispositif dans* Ici et ailleurs, *où c'est encore une voix de femme qui vient traduire, déplier, restituer, ces images déjà vues, trop vite passées (comme on dit : passées à l'as) Le théâtre même de* Tout va bien *est celui où se joue cette répartition des rôles Elle (J Fonda) travaille à la radio (la voix : le commentaire politique). Lui (Y. Montand) travaille dans le cinéma (l'image · le film publicitaire). Et cette voix ne parle que du sens des événements (68), de l'Histoire, du sens de l'Histoire. Et cette image est celle de corps prostitués qui gigotent pour la plus grande gloire des bas Dim et le plaisir honteux de l'homme qui les filme. C'est par la voix que l'Histoire déboule dans les images comme ce qui les éventre, les marque, les assujettit à la loi. Par la voix d'une femme.*

Le corps de l'homme est un œil exorbité, le corps de la femme une voix qui ne cesse d'intervenir, de questionner. Numéro deux : *il y va même de la disposition des corps pour l'amour, de la* posture. *« Pourquoi tu veux toujours comme ça ? » demande Sandrine (ni* in *ni* off : *elle est simplement disposée pour l'œil de Pierre — et pour celui de la caméra.* Mais la voix de Sandrine ne parle que d'une chose : de l'image où elle est et de la position qu'elle y occupe. Proximité maximum entre les corps et les pensées . ancrage de ce qui se dit dans ce qui se voit.

Etrange féminisme de Godard : il met la femme (la voix, le son) à la place de ce qui articule la loi (la pensée du manche, dont on aura compris qu'elle revêt un caractère phallique) et de ce qui donne la vie Perversion. Il n'est pas sûr que la revendication féministe se satisfasse de cette « place » dont les hommes ne veulent plus, de ce « pouvoir » qu'ils veulent laisser choir. Elles n'y gagnent pas forcément (même si l'homme y gagne le bénéfice du masochisme · être le metteur en scène qui dit comment il veut être puni, quel type de maternage cruel *le fait jouir) Elles n'y gagnaient pas lorsqu'à l'époque de* La Chinoise *et de* Vent d'est, *elles étaient mises à la place d'un discours (marxiste-léniniste) dont personne ne voulait : la voix d'Anne Wiazemsky (et l'être de classe bourgeois qu'elle connotait) faisait que nul ne pouvait s'identifier à ce discours et à cette vérité.* S D.



Alphaville



Numéro deux

Tout va bien



Entretien avec Benoît Jacquot

(L'assassin musicien)

Publics, sujets

B. Jacquot : En tout cas, pour ce film, je m'estimerai heureux s'il fait vingt ou trente mille entrées en exclusivité parisienne ; ce qui est très peu. Je n'ai pas du tout calculé les choses, même en fonction d'un succès relatif, et je ne pense pas que dans l'état actuel des choses, ce soit une chose intéressante à faire. Si on examine ce qui s'est passé ces dernières années, on voit que cette conduite a toujours abouti à un échec. Je pense, par exemple, à **Tout va bien**, de Godard, film qui prévoyait deux cent mille à trois cent mille spectateurs et qu'on a annoncé six mois avant sa sortie à coup d'affichage publicitaire, et qui a été fabriqué, réalisé avec cette visée : faire venir le maximum de gens possible pour déjouer ensuite leur demande.

P. Kané : Un film qui « fait des entrées » et un film populaire, à mon avis, ce n'est pas la même chose. Un film comme **Lo Païs**, c'est un film qui se veut populaire, c'est un cinéma qui veut rejoindre des préoccupations populaires.

B. Jacquot : C'est tout de même velléitaire. Il faudrait examiner pourquoi ça ne marche pas, pourquoi les films populaires ne sont pas publics ?

P. Kané : C'est la loi du marché, des distributeurs, des exploitants qui règne et qui empêche que des films qui pourraient faire beaucoup d'entrées les fassent parce qu'ils sont retirés de l'affiche de façon crapuleuse, parce qu'il y a des paliers qu'on oblige à respecter tout de suite.

B. Jacquot : Mais alors, quel intérêt pour un réalisateur de calculer son coup comme ça : je vais faire un film populaire en sachant qu'il ne sera pas public ? C'est un film qui nécessairement n'aura pas d'effets à long terme. **Lo Païs**, par exemple, c'est un film qui dans trois ans sera oublié.

P. Kané : C'est important de rompre le cercle vicieux. C'est avoir une conduite d'échec que de faire une telle dichotomie. D'un côté, il faut faire des films qui n'entrent pas dans le système, et de l'autre, faire de gros films, d'une autre façon.

B. Jacquot : Absolument. Lui part d'une adresse supposée massive, alors que moi, je m'adresse, comme je le disais, à un par un. Ce qui m'intéresse, c'est une personne. Personne, c'est un mauvais mot, disons « sujet ».

P. Bonitzer : Ça, ça implique un certain type de fiction.

B. Jacquot : Oui, ça suppose une inscription du spectateur complètement différente.

P. Kané : Mais cette catégorie abstraite que tu appelles le « public » n'est jamais qu'un **un plus un**, ce n'est jamais un regard collectif, c'est toujours une individualité qui, généralement, n'est pas soi, mais l'autre.

B. Jacquot : D'accord. Ce que la programmation courante, le cadre de production du marché, essaie de masquer, c'est justement ce fait-là. On fait comme si les films devaient être adressés à un supposé public qui serait une masse, envisagée soit du côté de la gauche comme une masse homogène en termes de classe, soit comme une collection d'individus qui feraient masse de toutes façons. Or ce n'est pas du tout là que j'aimerais m'adresser. Je pense que le meilleur moyen de déplacer les choses, de transformer les choses dans ce cadre-là, c'est de s'adresser à **un**.

Ce qui m'intéresse, c'est, dans le cadre d'une demande programmée plus ou moins massive, d'adresser ce que je fais à un sujet. Et c'est dans cette espèce de battement entre la programmation et l'adresse réelle du film qu'il peut se passer quelque chose.

P. Bonitzer : Quand tu dis que tu **t'adresses** à un sujet, je ne suis pas sûr que ce soit le terme qui convienne. Il faut déplacer complètement tout le type de questions qu'on s'est largement posées et qu'on n'a jamais su résoudre de façon satisfaisante, à savoir : il y a le public et il y a le peuple, les masses. Il y a un collectif qui demande de l'imaginaire et

comment répondre filmiquement à cet imaginaire. Toi, tu déplaces le problème et tu dis : finalement, ce n'est pas l'imaginaire des masses qui m'intéresse, ce n'est pas l'imaginaire collectif, ce n'est pas ce qui circule comme fantasmes dans le public, chez les gens, dans le peuple. C'est une certaine place du spectateur en tant que sujet dans le dispositif cinématographique, et c'est là-dessus que tu mises, sur cette structure du dispositif cinématographique, de la salle de cinéma qui est composée de un plus un plus un sujets, divisés, soumis par le film à certains effets. Que le film accroche ou n'accroche pas, c'est pour toi finalement un problème secondaire. Tu essaies de faire jouer la place du spectateur, donc ce n'est pas une adresse, c'est quelque chose qui implique au contraire que le spectateur **est joué** dans la fiction.

B. Jacquot : Il faut chercher autre chose, parce que cela, c'est de l'ordre du vœu pieux. Faire un film populaire en sachant qu'il ne sera pas public, ça, c'est une conduite d'échec. A quoi ça rime ? Il n'aura aucun effet à long terme.

S. Daney : Nous parlions tout à l'heure du film de Téchiné. En quoi se veut-il populaire ? C'est qu'à mon avis il tente de renouer avec un genre qui a été populaire, illustré par des films (ceux de Renoir, de Duvivier, etc.) qui ont été populaires, mais avant-guerre. Dans ces films, on trouvait une peinture de la France considérée comme un grand théâtre social avec ses classes, ses conflits, etc. La question qui se pose serait un peu celle-ci : qu'est-ce qui fait que des cinéastes d'aujourd'hui (intellectuels, amateurs de cinéma) sont fascinés par ce qui a été populaire (mais qui, au cinéma, ne l'est plus) ? Prenons un autre exemple, celui de la comédie musicale américaine. Ce qui me frappe, c'est que nous, nous l'avons aimée cinéphiliquement, pour ce qu'elle avait aussi de « mineur » par rapport au grand cinéma, au cinéma sérieux. Mais à mesure que le temps passe, elle ne pose plus aucun problème pour un public plus jeune à qui elle apparaît comme un genre « rétro ». Mais c'est dans la mesure même où c'était avant un genre populaire, qui avait nourri l'imaginaire du peuple américain pendant des décennies. Il y a donc un lien entre le « rétro » et le « populaire ». De même, il y a, dans **India Song**, tout un aspect roman-photo, roman colonial (à la Loti ou à la Farrère), genres populaires au début de ce siècle (quand le colonialisme ne faisait problème pour presque personne). Mais cet aspect est aujourd'hui complètement inoffensif (ce qui est dangereux aujourd'hui, c'est une autre imagerie, celle du **Vieux fusil** ou de **Flic story**). Dans cette sorte de fascination (un peu nécrophile) envers les signifiants désuets d'une domination ancienne, il y a peut-être quelque chose qui explique qu'on puisse faire un film « populaire » qui ne soit pas « public ».

B. Jacquot : Mais là, tu couples Téchiné et Duras. Or, la différence entre l'un et l'autre, c'est que Téchiné pense tout ce que tu as dit, alors que Duras, elle, n'en sait rien, du roman-photo, du fétiche-rétro, etc. Elle n'en sait rien. Ça change quant aux films. La force de Duras, c'est qu'elle ne sait pas (qu'elle ne veut rien savoir) ce qu'elle fait, alors que Téchiné calcule visiblement son rapport à tout un **background** historique, à un plaisir que lui procure telle ou telle réminiscence, qu'il a pu prendre à tel ou tel film.

P. Bonitzer : Ton point de vue, c'est que, de toutes façons, ce qu'on détermine comme populaire, comme demande des larges masses, c'est quelque chose qui répond en fait à une certaine accommodation entre des désirs de retrouver ce qui serait de l'ordre de la « mémoire populaire » (à la Foucault : lutte, mémoire historique, etc.), et la demande du grand public concernant un certain type d'histoire bien menée, bien ficelée, mettant en scène un certain nombre de situations et de personnages qui ont fait leurs preuves dans le cinéma narratif traditionnel. Et ton projet consiste, en tout cas, à ce niveau-là, à te couper de toute préoccupation de cet ordre. Et puisqu'on a parlé des raisons qu'il y avait d'opposer ton film à celui de Téchiné, il y a là une opposition très flagrante.

Argent, déchets

P. Kané : Si on parle de façon précise de **L'assassin musicien**, il est certain que le jeu pervers entre le film et la demande du spectateur, c'est quelque chose qui est propre à séduire les gens à qui tu l'as présenté. Je ne pense pas que tu aurais pu présenter ce scénario à la Gaumont, par exemple, parce que ce jeu, d'une certaine façon élitaire, ne leur aurait pas convenu, alors que les Commissions d'avances sur recettes ou de coproduction télé peuvent être séduites, pour d'autres raisons. Ce n'est pas un hasard si le film a été produit par des organismes d'Etat.

B. Jacquot : Il est vrai que c'est un type de pratique qui suppose un mécénat de quelque ordre qu'il soit. Là, pour **L'assassin musicien**, il s'agit d'un mécénat d'Etat, financé par une sorte d'impôt...

P. Kané : Pas les impôts du contribuable, mais la part du prix du billet qui revient au C.N.C. Donc le consommateur du cinéma, donc le grand public. Des producteurs comme Berri ou Fechner se plaignaient amèrement, dans un entretien récent de Pariscop, de cette situation en disant : « C'est nous qui finançons les recherches plus ou moins nébuleuses de l'avant-garde. »

B. Jacquot : Il y a donc là quelque chose qui hérisse le marché, quelque chose qui se passe quand même.

S. Daney : Mais ce rapport entre l'« Art » et l'« Argent » est-ce que ce n'est pas ce dont le film est une exacte transcription métaphorique ? Il s'agit de quelqu'un dont on attend qu'il joue d'un instrument (clarinettiste dans un orchestre) et qui, en fait, en joue d'un autre (violoniste soliste). Et, sur cet autre instrument, on ne saura jamais s'il est nul ou génial.

P. Kané : C'est-à-dire que tu fais de la mystification ton sujet, tu le mets en abyme comme thème.

B. Jacquot : Je pense vraiment le spectateur du film sur le mode du « un par un ». Je ne conçois pas comment le public, tel qu'il est envisagé en ce moment, pourrait recevoir massivement un film comme celui-là.

P. Bonitzer : Tu dis que tu as décidé de ne rien savoir, dans ta pratique de réalisateur, de la notion de « public ». Or, il se trouve effectivement que ton film la fait intervenir dans sa fiction. Le public y est quelque chose de très opaque, mais d'une certaine façon, ça te travaille.

B. Jacquot : Bien sûr, ça me travaille.

S. Daney : Moi, ce qui me paraît être le sujet du film, c'est d'une certaine façon, le **bluff**, et c'est évidemment un sujet passionnant au cinéma. Et si ton projet consiste effectivement à ne pas répondre à la demande du spectateur, tout en la maintenant tout au long du film, c'est parfaitement réussi. Le film fonctionne dans la mesure où le spectateur finit par douter de ce qu'il a vu et de ce qu'il n'a pas vu, ou de le retenir de se prononcer sur ce qu'il a vu. Ce qui est fort, par exemple, ce n'est pas de toujours différer le moment où Gilles va enfin jouer du violon, c'est que lorsqu'il a joué, on hésite toujours à se prononcer sur ce qu'on a vu : est-il nul, est-il génial ? Le film joue ainsi sur un « moment de la vérité » qui sans cesse se dérobe.

P. Kané : Il y a effectivement cette idée du grand artiste incompris, mais elle est complètement déniée par le système du film. Tu as employé tout à l'heure le mot « mécénat »...



B. Jacquot : Je le pense, en tout cas, comme la seule possibilité matérielle de faire un film comme celui-là, puisque, au départ, il n'y avait pas de comédiens, rien qui puisse aller dans le sens d'une demande massive du public.

S. Daney : Le mot de « mécénat » me gêne un peu. Est-ce qu'on ne pourrait pas dire, un peu plus crûment : l'argent prélevé sur le billet des gens qui vont voir **Le vieux fusil** sert objectivement à faire un film qui s'adresse à peu près uniquement à un public de petits-bourgeois qu'elle mortifie et qui se prêtent à ce jeu, par masochisme.

B. Jacquot : Dans la logique du système tel qu'il est, ça fonctionne vraiment comme supplément d'âme, c'est la petite chose en plus qui fait passer le reste... Il se ménage dans le système, avec l'argent du spectateur, un prélèvement sur le billet, une possibilité de faire une vingtaine de films par an, qui sont dits « d'art et essai » et programmés dans un circuit bien précis pour un public bien déterminé et qui joue comme ghetto artistique, supplément d'âme au système du **Vieux fusil**. Des films comme le mien (ou comme des films dont nous parlions : **Lancelot du Lac, India Song**) sont les déchets de cette production-là qui se voile la face avec terreur, ou avec bonheur.

J.-P. Oudart : Comment penses-tu ta position de mise en déchet ?

B. Jacquot : Dans l'état actuel des choses, ce qui peut avoir une chance d'énerver, d'irriter un peu les choses et de les faire bouger, c'est les déchets, justement. Les petites choses inassimilables qui traînent dans les marges et qui hérissent les grosses machines.

J.-P. Oudart : Il me semble que la plupart des films qui sortent ont une fonction euphorisante. Or, ce qui est important dans **L'assassin musicien**, c'est qu'il traite directement du show-business, en démonte les rouages, montre en quoi il n'y a pas possibilité pour l'artiste d'assumer son futur, pas possibilité de soutenir l'espèce de contrat désirant qui le lie à son producteur. Toute la première partie du film traite de ça : comment un type va entrer dans le système, comment il n'en finit pas de se refuser et comment il en veut toujours plus par rapport à ce que ses producteurs et son public peuvent lui promettre et lui offrir.

B. Jacquot : Lui-même, le personnage du film, a une position de déchet par rapport à tous les discours qui se tiennent sur lui et...

P. Kané : Là aussi il y a une dénégation par rapport à cette idée de déchet. C'est peut-être le génie...

B. Jacquot : Oui. Mais ça tient à l'idée du déchet.

J.-P. Oudart : Je crois que la question de savoir si le type a du génie ou pas est très secondaire dans le film.

B. Jacquot : C'est quand même le moteur de la fiction.

J.-P. Oudart : C'est l'attrape-nigaud de la fiction.

B. Jacquot : Oui, mais en même temps c'est ce qui la fait avancer.

S. Daney : A propos de cette idée de déchet, il y a une chose qui me frappe dans les grands films commerciaux, des grosses machines, type **La tour infernale** ou **Toute une vie**, par exemple, c'est la manière dont ils mettent en avant, dont ils exhibent les moyens économiques qui entrent en jeu dans leur fabrication. La « fiction » de ces films n'est au fond qu'une métaphore à peine voilée du fric qu'il a fallu pour les faire. Or, le fric en impose ; il fait envie et il fait jouir. Ça fait jouir de voir détruire dans **La tour infernale** un décor construit uniquement pour ce film, la tour infernale. En face de cela il y a tout un cinéma (aussi bien **Lancelot du Lac** que ton film) qui joue délibérément sur l'exhibition du sous-emploi (ou un emploi différent) des moyens dont ils disposent (acteurs, décors, etc.).

P. Bonitzer : Ça cerne des choses qui sont étonnamment présentes dans ton film : le public, l'art, le génie comme déchet, et aussi le circuit de l'argent.

J.-P. Oudart : C'est un film qui traite directement du contrat marchand.

P. Bonitzer : Et qui précisément ne donne pas ses moyens matériels comme le signe d'une richesse ou d'une grande capacité de moyens, mais qui met réellement en scène ce qu'il en est du rôle de l'argent. On n'a pas des décors, des acteurs, une fiction qui disent métaphoriquement l'argent que le film a coûté, on a un film qui montre l'argent, ce qui est plutôt rare. L'argent comme signe.

B. Jacquot : Oui. L'argent a une fonction d'équivalent. Il y a un tas d'objets qui sont la trame de la fiction, qui font réseau, il y a le violon, l'argent, la petite fille, la couleur rouge, la voix d'un tel, les regards, tout est là à titre d'objets.

P. Bonitzer : Effectivement, le film, s'il n'inscrit pas son travail en montrant les instruments de la production, etc., ce qui était une connerie, il faut bien le dire (et c'est une bonne occasion de le dire), est un film qui, parti du principe de ne pas avoir à répondre à une demande sociale programmée à l'avance, se trouve avoir à réinscrire un certain nombre de problèmes sociaux qui sont ceux qui se posent à tous.

Amour, hors-champ

J.-P. Oudart : Il y a une chose qu'on peut dire, bêtement : c'est un film qui montre à quel point les rapports sociaux capitalistes sont strictement invivables.

B. Jacquot : Ça parle effectivement de ça.

P. Bonitzer : Ça implique quand même une chose, c'est que ton film se fait dans une certaine dimension critique, même si tu n'as pas voulu un point de vue critique, même si le film ne se veut pas critique au sens où, par exemple, il porterait le point de vue d'un sujet sur un état social.

B. Jacquot : Oui. Comme tout le film est fait sur le ratage, le chiasme, le hiatus généralisés, ça prend une noirceur, une allure de cauchemar et du coup, à un moment ou à un autre, une portée critique.

P. Bonitzer : Attention ! Le chiasme, le hiatus, le déchirement, ça pourrait être terriblement sublimé. Or, ce n'est pas le cas.

B. Jacquot : Ah ! non ! parce qu'il s'agit d'une pratique — faire de la musique — qui est tout à fait prosaïque, qui est le rapport d'un être humain à des choses réelles, qui implique l'argent et même des rapports de classe.

La place de la musique dans le film, la façon dont elle est inscrite, c'est quelque chose de traumatique. Tout d'un coup quand la musique arrive, elle est inscrite dans la fiction, c'est-à-dire qu'elle a son importance comme élément dans la fiction, mais qu'en même temps que le fait musical (on le sait : la musique n'est pas un langage), il y a capture de la perception qui, tout d'un coup, fait décrocher de la fiction et qui fait hiatus pour le spectateur ; c'est vécu sur un mode assez traumatique : c'est ça l'inscription de la musique dans le film. Ce n'est pas un hasard s'il y a beaucoup de Schoenberg dans le film, parce qu'il est sans doute le premier à avoir réellement pensé la musique sur le mode du trauma (je pense surtout à **Erwartung**).

J.-P. Oudart : C'est surtout démystifiant par rapport à la musique qui est quand même actuellement l'art le plus mystifié, celui par rapport auquel on ne pense jamais le travail, ni le travail du corps, ni celui des instruments (sauf chez Straub).

P. Kané : Mais il est vrai que ça s'y prête, que le musicien est celui qui ressemble le plus au prestidigitateur.

B. Jacquot : La partie principale du violon s'appelle l'« âme ». Et ça a embrayé des tas de fictions, chez Hoffmann par exemple.

P. Bonitzer : A ce propos (je suppose que c'est volontaire) on se demande d'abord si le violon n'a pas un pouvoir magique et si le film n'est pas un film fantastique. Quand l'autre violoniste a du succès, il a emprunté le violon de Gilles...

B. Jacquot : Il est sûr que le film fonctionne là-dessus. Au niveau des cadrages, des durées, il est fait sur le hors-champ et sur le réel comme réel absenté, comme cause déportée. Tout ce qu'on voit et qui détermine la fiction, ce sont des objets substitutifs qui circulent et qui déterminent la place des personnages : il y a l'argent, il y a la couleur rouge, les regards qui sont toujours décalés, les voix qui sont traitées musicalement sur la vitesse, l'accent, etc. Il y a une circulation d'objets donnés comme indices d'un réel qu'on ne voit jamais.

J.-P. Oudart : Ce qui m'intéresse dans ton film par rapport à celui de Téchiné, que personnellement je n'aime pas, c'est que tu te poses le problème de l'écriture mais que tu ne te le poses pas du tout en termes de sémiologie, en termes de gestus social ou autres conneries. Tu essaies de filer un discours aussi précis que possible, quitte à te casser la gueule, alors que Téchiné joue sur plusieurs tableaux, par rapport au public intellectuel (voir Barthes), par rapport au grand public, etc., ce qui fait qu'on sent finalement une espèce de macédoine...

B. Jacquot : Le parti pris d'abstraction de ce qui est dans le cadre, dans le champ, c'est quelque chose qui me passionnait complètement dans un film comme **Invraisemblable vérité** (de Lang). Il s'agissait de vider les cadres et d'insister sur ce vide ainsi produit pour que tout se déplace hors-champ et fasse inquiétude, angoisse, mystère. C'est ça qui m'intéresse. Dans mon film, il y a tout un traitement de la durée qui a pour fonction d'insister là-dessus. Il s'agit de bien marquer la marge. Il en va de même avec la lumière. Dans le film, on ne sait pas d'où viennent les lumières, les sources lumineuses on ne les connaît presque jamais, ça vient de l'espace **off**. On ne sait pas d'où viennent ces zones d'ombre, ces faisceaux de lumière : il n'y a jamais de fenêtre pour l'indiquer, et quand il y a une lampe, c'est toujours faux. On ne sait jamais à qui s'adresse qui, qui regarde qui, il y a donc toujours quelque chose qui est de l'ordre de la vérité et du réel qui est dehors, et dont la représentation est différée tout au long du film.



P. Bonitzer : Un hors-champ qui est en même temps un hors-fiction ?

B. Jacquot : Oui, ou alors ce qui est dans la fiction à titre d'absence...

P. Kané : Il s'agit d'assurer la fiction par une homogénéité spatiale.

P. Bonitzer : Pas seulement spatiale. C'est également un acte qui vient répondre à un autre acte.

J.-P. Oudart : Acte de parole, acte de présence...

P. Bonitzer : Si je comprends bien, ta pensée du hors-champ n'est pas celle-là.

B. Jacquot : Ce n'est pas celle-là bien qu'elle prenne son départ dans celle-là.

P. Bonitzer : Le hors-champ est pensé comme quelque chose de tout à fait hétérogène à ce qui se passe dans le champ.

B. Jacquot : Absolument. C'est le « tout à fait autre ».

J.-P. Oudart : Est-ce que le cadrage, est-ce que le montage ne sont pas des actes de violence qu'on peut ne pas référer à un autre fictif mais qui marquent simplement la violence de celui qui écrit le film et qui impose au spectateur de voir, de lire uniquement ce qui est montré dans le champ. C'est une conception terroriste du hors-champ, c'est un truc très mortifiant, dire aux gens : vous avez ça à lire, ça à voir, ça à prendre ou à laisser.

J.-P. Oudart : En cadrant d'une manière très sèche, très systématique, tu casses les effets de présence mais tu ne suscites pas en retour une sorte d'appel de présence fictive qui viendrait hors-champ. Moi, ce hors-champ, je l'ai ressenti comme un « manque d'amour ».

B. Jacquot : Oui, c'est de ce côté-là, sûrement.

P. Bonitzer : Quand on dit : le hors-champ c'est un amour qui ne répond pas dans le film à la demande d'amour qui est dans le champ, ce n'est pas la même chose que lorsqu'on dit hors-champ = présence menaçante qui fait frissonner le spectateur et le fait s'identifier à ce qui est menacé dans le champ.

J.-P. Oudart : Le point crucial, c'est que le contrat capitaliste, dont parle ton film, est absolument incompatible avec la demande d'amour. On ne peut pas satisfaire une demande d'amour avec un rapport qui se solde par de l'argent. C'est un peu le point autour duquel Bresson a tourné, sans l'assumer en face.

P. Bonitzer : Ton film déroute beaucoup le spectateur sur les effets inconscients auxquels il est habitué, à savoir qu'il doit y avoir du contre-champ justement. C'est-à-dire que le hors-champ doit être quelque chose qui donne du répondant à ce qu'il y a dans le champ, sur un terrain qui est celui de la fiction.

S. Daney : Un tombeau pour l'œil, en quelque sorte.

P. Bonitzer : A prendre ou à laisser, c'est un peu la formule que tu modulais au début, à propos de ta façon de concevoir le spectateur.

B. Jacquot : Oui, il n'y a jamais d'aménagement créé dans le film où l'imaginaire du spectateur pourrait venir s'installer tranquillement. Ce que je voulais dire, à partir du hors-champ, c'était que le réel hors-champ était complètement traumatisant, de l'ordre du trauma.

J.-P. Oudart : C'est quoi le trauma ? C'est la réalité sociale, les rapports que tu décris ? Ou est-ce que ce n'est pas l'écriture elle-même, le trauma qui intervient ? Ce film est fait pour traumatiser le spectateur. Il n'y a pas d'écran du fantasme, d'écran qui rêve.



P. Bonitzer : A ce propos il y a dans le film une citation de l'homme aux loups : « Tout à coup, la fenêtre s'ouvre d'elle-même. » Il n'y a pas d'écran. Est-ce qu'on ne pourrait pas te faire le reproche d'être un peu systématique, à ce propos ? Il y a certaines scènes qui, à première vision au moins, sont agaçantes à ce point de vue. Par exemple, quand Dionys Mascolo dit à Gilles de faire ses valises, on voit qu'il regarde dans la direction de l'autre, alors qu'il est manifeste qu'il s'adresse à Gilles.

B. Jacquot : Là, je suis d'accord, c'est un regard mal calculé. Ça aurait dû être deux ou trois degrés plus à droite.

P. Bonitzer : A supposer que c'eût été moins sensible, ça n'en aurait pas pour autant été moins systématique...

B. Jacquot : Il y a une logique qui régit le film du début à la fin, et j'y tiens absolument. C'est mon principe de travail : il s'agit d'avoir un parti pris logique, cohérent au départ, et de s'y tenir, tout en sachant qu'à la fin, ça ne sera jamais ça.



P. Kané : Il me semble que la critique que l'on peut faire à partir de là, ce serait : est-ce que ça ne débouche pas sur une métaphysique, cet espace **off**, ce gouffre ?

S. Daney : Comme chez Bresson, par exemple...

B. Jacquot : Chez Bresson, il y a toute la fiction, le traitement des voix, le traitement des corps qui implique ça. Dans mon film, pas du tout. Je crois que ce que ça raconte et la façon que j'ai de faire parler, bouger et se regarder les gens, n'implique rien de métaphysique, au contraire.

P. Kané : La fin donne un petit peu ce sentiment : les effets de réel dans le champ très forts vers la fin du film et à côté de ça l'appel du gouffre dans lequel il s'évanouit.

J.-P. Oudart : Il se taille parce qu'il ne peut pas supporter les rapports qu'il a avec les autres, mais ce n'est pas un évanouissement bressonien ou mizoguchien.

B. Jacquot : Dès le moment où on travaille dans ce champ-là et où on joue sur ce qui est à côté, sur ce qu'on ne voit pas, sur ce qui est implicite, sur le non-dit, etc., tout de suite il y a des appels métaphysiques. C'est quelque chose que je n'ai pas tenté de contourner, même si j'ai pensé le film de façon à annuler ce genre d'effets, largement à l'œuvre chez Bresson.



J.-P. Oudart : La différence entre ton système et le système de Bresson, c'est que Bresson ménage toujours un creux, alors que dans ton film il n'y a pas de creux, il y a une chaîne qui se tisse, il faut la suivre. Mais, si tu veux, on peut, au passage, fantasmer, faire un peu de métaphysique sur les rapports entre les différents personnages, on n'a pas la possibilité de faire prendre un système métaphysique sur le film.

Naturalisme, réalisme

B. Jacquot : Moi, ça ne m'intéresse pas parce que c'est absolument confortable, ça met le spectateur dans une position complètement rassurante, immobile, fixe, figée, alors que ce qui m'intéresse c'est de mettre les spectateurs dans une position vacillante.

P. Kané : C'est que les gens ne traversent pas le film comme un milieu naturel.

P. Bonitzer : Je voudrais revenir sur la critique de systématicité que je faisais tout à l'heure. Je voulais dire : est-ce qu'il n'y a pas un certain formalisme là-dedans ? Il me semble qu'avoir des parti-pris qui consistent à faire en sorte que les gens ne regardent jamais là où l'autre est censé attendre leur regard, etc., est-ce que ce n'est pas de l'ordre du parti-pris formel alors que, au contraire, ton film, à un certain niveau, procède d'un certain réalisme ? Le mot peut paraître paradoxal par rapport à un film qui joue si peu sur des effets de réel, de naturel, mais il y a quand même un certain réalisme des comportements. Dans les rapports à l'argent, par exemple, c'est flagrant. Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose en plus, une espèce de coquetterie.

B. Jacquot : Le réalisme et le naturalisme sont deux choses différentes. Qu'il y ait des conduites réelles, des comportements réels qui soient produits par le film et qui appellent quelque chose de réel à la vision, j'espère bien. Mais c'est par rapport au naturalisme possible de ces scènes et de ces comportements qu'il y a une façon de déporter les choses ailleurs.

S. Daney : C'est quoi, pour toi, le naturalisme ?

B. Jacquot : C'est la « vraie » vie représentée.

S. Daney : Comment on l'enraye au cinéma ?

B. Jacquot : Par l'abstraction.

S. Daney : Et pourquoi c'est mal, le naturalisme ?

J.-P. Oudart : **Grosso modo,** le naturalisme c'est presque toujours une scène de genre dans laquelle les gens s'entendent, n'ont pas de problèmes, dans laquelle il n'y a pas trop d'accrocs du côté du réel, il n'y a pas de contradictions.

P. Kané : Comme un objet qui irait de soi, qui serait en miroir pour faire reflet, confortablement.

B. Jacquot : C'est la première chose que j'aurais dû dire effectivement. Tout ce qu'on voit sur les écrans en ce moment, de Doillon au **Vieux fusil**, c'est du naturalisme. Il s'agit de faire de la scène de genre et ça me fait absolument horreur. Et puis l'idée de nature me dégoûte. A mon avis, les films qui tentent de s'inscrire dans cette demande de naturalisme mais de la déjouer en même temps sont des films qui ratent, sont voués à l'échec.

P. Kané : On ne peut pas éluder le naturalisme comme phase, comme moment du travail sur la représentation. Les films de Renoir, comme **Le crime de M. Lange** ou **Boudu sauvé des eaux**, ça passe par là.

B. Jacquot : Je préfère **Cordelier**, c'est beaucoup plus dérangeant. Il s'agit de savoir si, quand on veut faire un film, on a l'intention de conforter le spectateur dans sa position ou de le déranger. Il n'y a pas de moyen terme. Si on lui fait plaisir, si on pose le film comme pur reflet, il ne se passe rien.

S. Daney : Tu dis « on », mais est-ce qu'il n'y aurait pas intérêt à préciser, à historiser un peu le problème, à poser la question : « Qui ai-je envie de déranger, quel spectateur ai-je envie de déranger, aujourd'hui, en France ? »

B. Jacquot : Ça dépend des films. Pour ce film-là, qui était mon premier film (ce qui faisait que je ne pouvais pas me lancer dans une stratégie d'envergure), mon but était de déranger le spectateur de la salle d'art et d'essai...

J.-P. Oudart : Qui est aussi un spectateur de gauche...

S. Daney : Volontiers masochiste.

B. Jacquot : Mon prochain film, j'ai envie de le faire avec des acteurs et des moyens qui font qu'au lieu des 20 000 personnes que j'attends pour **L'Assassin musicien**, il y en aura peut-être 100 000 ou 150 000. Et je voudrais voir comment ça se passe.

S. Daney : Comment peut-on « déranger » 150 000 personnes ?

B. Jacquot : Ce qui m'intéresse, c'est la catégorie du public qui sera touchée par le prochain film. Il y aura peut-être 150 000 personnes, mais ce n'est pas ça l'intéressant, c'est le fait que ces 150 000 là seront d'autres et dans une position différente que les 20 000 qui viendront voir **L'Assassin musicien.**

« Où est l'argent ? »
(L'assassin musicien)

par
Pascal Bonitzer

La musique m'agace, elle ne conclut pas
Tolstoï.

Aucun oiseau n'a le cœur de chanter dans un buisson de questions.
R. Char.

On sait (cf. *La poétique de Dostoïevski*, de M. Bakhtine, Seuil) que le drame dostoïevskien se compose, polyphoniquement, de ce qu'*on n'a pas le dernier mot*, de ce qu'il n'y a pas le dernier mot[1], de ce que, donc, la pseudo-unité du mot est mise au supplice, lancée, tordue, comme anamorphosée musicalement par le jeu dialogique de voix inassouvies. L'enfer dostoïevskien est cette turbulence infinie de voix hallucinées qui s'entendent parler dans l'Autre (cf. *Le sous-sol*), ces morts qui parlent jusqu'à ce que les mots de ces voix survivantes se dissolvent — d'une décomposition semblable à la putréfaction des corps — dans cette comique et sinistre parodie du « dernier mot » que désigne le pseudo-mot *Bobok* (dans la nouvelle qui porte ce titre). Bobok... bobok... bobok... Vous entendez ce bruit de métronome de la mort (la définitive idiotie des morts), lorsque la musique des voix suppliciées s'est tue.

Le supplice de la voix. C'est là-dessus que s'ouvre *L'assassin musicien* (d'après *Niétochka Nezvanov*, de D.). Du chant d'abord magnifique dans le noir du générique (c'est, renseignement pris, *Ah ! perfido*, air de concert pour soprano et orchestre, de Beethoven), l'irruption de l'image — la soprano, en plan américain — introduit la dimension suppliciante : voyez cette douleur rouge, cette torsion de la bouche et de tout le corps noué, creusé, durci pour produire ce splendide ruissellement de la voix, ce travail sans filet de la voix sur les hauteurs vertigineuses du chant. Deux choses, deux instruments, au moins, de ce « supplice » : la musique, le chant lui-même, que la soprano s'extrait de la gorge dans une tension déchirante, intolérable, son travail ; et le regard qui la fixe, la cadre, la maîtrise. Le regard, non l'oreille ; ou plutôt, cette oreille qui recueille la beauté du chant, la puissance du chant, est essentiellement, dans le film, un regard. Non seulement parce que nous sommes au cinéma, non seulement parce que la cantatrice est saisie, dans son exercice sans filet, par la caméra et pour l'œil du spectateur, non seulement parce que l'oreille, aveugle et béante, ne fixe (ne maîtrise) rien (c'est toujours l'œil qui maîtrise), mais simplement parce que c'est tout de suite ce qui apparaît, ce qui fait entrer le film en fiction, emboîte son mouvement dramatique. Ce qui emboîte la fiction, ce qui la fait « prendre » et « prendre » les exécutants en protagonistes (et, entre parenthèses, il est rare dans un film que le ressort d'emboîtement de la machine dramatique soit marqué avec cette netteté, que le spectateur soit rendu témoin du passage d'un réel — qui eût pu donner matière à documentaire : l'exécution du morceau de Beethoven — au fictionnel), c'est que cette soprano ne chante pas à la cantonade ou pour la caméra, le public, mais pour un autre, dans le film, doublement situé de deux plans : le premier, c'est, de profil, Philippe March, le directeur de l'or-

1. « Le présent, écrit Dostoïevski dans ses carnets, n'épuise pas toute la réalité, car la majeure partie de celle-ci existe sous la forme du *Mot futur secret*, pas encore prononcé » Que ce mot jamais ne puisse mettre fin à tous les mots, c'est le vertige qu'ouvre le « si Dieu n'existe pas, tout est permis » du vieux Karamazov. Si Dieu n'existe pas (Dieu = le dernier mot), la vérité n'est plus garantie (ou, ce qui revient au même, elle est « éhontée », c'est-à-dire interminable). Autrement dit, comme dit Lacan, tout est interdit. C'est de là, d'une certaine façon, que part *L'assassin musicien*.

chestre, le patron, le maitre, qui l'écoute solitaire au milieu d'une rangée de fauteuils rouges (c'est un spectateur), et qui sanctionnera le brusque *couac*, cette chute mortelle, ce dérapage pathétique de la voix sur une note haute, l'embrayage soudain de la fiction : *« Tagliatti, je vous aurai prévenu, cette fille est nulle, incapable de hausser la voix, nulle... »* Le second, c'est celui où la même soprano, sur fond noir, pétrifiée, le visage inondé de larmes, entourée des musiciens et du chef d'orchestre (Tagliatti), subit les huées et les sifflets d'un public invisible, hors-champ, longuement.

Voici donc le supplice, et les instruments du supplice : la voix (le chant, le son, la musique) et le regard ; le déchirement musical et le couperet de l'œil. Et voici en même temps ce qui fait marcher toute fiction, la vérité ou du moins son fantôme, la hantise du *dernier mot* : cette fille est nulle — est-elle nulle ?

La question, à peine affleurante dans les premières scènes de cette séquence, se répercutera dans le film : Gilles, le personnage central, violoniste ex-clarinettiste, héritier de Tagliatti dont la déchéance et la mort s'originent justement de ce *couac* inaugural (le directeur avait dit : *« Si ce concert ne marche pas, nous nous passerons de vos services »*), Gilles est-il génial, est-il nul ? Mais la vraie question, c'est : comment le savoir ? A quoi s'accrocher pour le savoir ? Sans doute, à la parole : au discours de l'Autre. Mais qui croire ? Le film entraîne dans un jeu de furet, que la débandade finale n'achève qu'apparemment.

Le supplice, ce supplice du dernier-mot-qui-fait-défaut, n'est en effet pas seulement celui de Gilles ; c'est aussi, exquisément, le plaisir du spectateur. Car la musique ne parle pas, la musique ne dit rien (elle vrille, elle coupe, elle ruisselle, se répand, inonde, mais ne dit rien), et quand nous entendons, nous ne savons rien. Quand Gilles joue de son instrument, vraiment, nous ne savons rien : une distance infinie, incomblable — celle de la fiction au réel — nous sépare, nous, le public réel, de ce public invisible, hors-champ, qui pouvait se permettre de siffler et de huer la soprano. Quand Gilles joue de son violon, par exemple pour le directeur de l'orchestre (à la demande insistante de celui-ci), nous sommes obligés de nous fier à ce que dira celui-ci : non parce qu'un public de cinéma n'a pas la culture musicale d'un public de concert, mais parce que son oreille n'est pas requise de la même façon : le violon que nous entendons n'est pas celui du violoniste réel qui incarne Gilles, c'est celui de Gilles. L'écran, ici, n'est pas un cache sur une « partie » de la réalité, mais un mur qui nous sépare de la fictive réalité du drame. Le mur d'un manque à savoir du spectateur qui, en général, est la condition du *suspense*, et dont Benoît Jacquot joue, doit-on dire en maitre ? en tout cas avec radicalité.

Le terme ici évoqué du suspense dit cependant que, si le film se réduisait à ce jeu, il n'y aurait là qu'un formalisme malin et assez irritant. Le formalisme, c'est ce qui réduit le travail au savoir-faire. Or, le violon de *L'assassin musicien* n'est pas seulement l'instrument truqué, l'objet à double fond d'un passez-muscade, c'est aussi et pleinement un instrument de travail. Il n'a pas seulement une valeur d'échange — estimée d'ailleurs par Gilles hors de prix — mais aussi une valeur d'usage. C'est cet autre aspect, qui voue son détenteur, sinon à la servilité, au moins à la commune servitude, dont Gilles ne veut rien savoir : ça, c'était bon pour la clarinette, son gagne-pain de naguère. Et c'est de n'en rien vouloir savoir qu'il entraîne Louise (Anna Karina), sa compagne de hasard et d'infortune, dans la mort : car elle, la prolétaire, le rappelle à l'ordre du travail.

Le film est construit ainsi rigoureusement, selon trois « états » successifs, non de Gilles, mais du violon (qui, si l'on veut, le représente pour un autre violon) : d'abord la toute-puissance fantastique, le sans-prix de la valeur absolue qu'accréditent successivement, au regard de Gilles, le violoniste (Frédéric Mitterrand : *« Il ne veut rien entendre. ... J'ai monté mon prix jusqu'à la limite du possible... »*), le directeur de l'orchestre, et enfin, le grand-violoniste-étranger Anton Varga (Howard Vernon), avec ce petit coup de théâtre où culmine la première partie du film : Gilles serait donc un grand violon. Dans la deuxième partie, la rencontre avec Stefän Störm, le camarade de travail, c'est un état intermédiaire, où le violon garde de son mystère, de sa brillance, mais se dialectise sérieusement de ce que Gilles refuse d'en jouer pour des publics, dit-il, de boutiquiers ignobles : menaces d'empoussiérage, d'ankylose, de déflation. Enfin, troisième partie, la rencontre avec Louise, que redoublent celles, fatales, avec le chef

d'orchestre présenté par Störm (Dionys Mascolo), et l'invisible Iriski Glintz. Troisième partie où le violon est ravalé, si l'on peut dire, à la clarinette, et par là même Gilles annulé, Louise tuée, et sa petite fille, reste chu, abandonnée dans la nuit, témoin auprès du spectateur d'une faute sans origine.

Témoin, c'est aussi ce qu'est, d'une certaine façon, ce violon dont elle se retrouve pour finir inutilement chargée. Témoin, mais surtout nœud d'un double rapport : social et de désir. Benoît Jacquot est un cinéaste réaliste — beaucoup plus réaliste, malgré ce qu'il faut bien appeler un parti pris formel de mortification et d'abstraction de la mise en scène, que nombre de cinéastes se réclamant du réalisme. Réaliste, en ce qu'il ne joue pas l'un contre l'autre (ne privilégie pas l'un au détriment de l'autre, n'oppose pas l'un à l'autre) le désir et le social, mais les inscrit dans leur coextension et leur coalescence.

Opposer le désir et le social, c'est ce que tout le monde fait : c'est à quoi n'échappe pas, par exemple, Fassbinder, et qui limite la portée de ses films : dans *Les larmes amères*, *Ali*, *Le droit du plus fort*, une différence sociale est inscrite au départ, qui à la fois tient lieu de la différence sexuelle et symbolise l'impossibilité du rapport sexuel : mais dédouane celle-ci d'être causée par celle-là, il y a aliénation amoureuse parce qu'il y a aliénation sociale. Evidemment, ça marche, parce que ça existe, et surtout parce que ça joue sur deux tableaux : la différence sexuelle socialisée, c'est pour les marxistes, et la différence sociale érotisée, c'est pour les freudiens. Mais c'est une facilité, d'ailleurs perceptible dans la construction volontairement schématique et abstraite du drame. Néo-brechtisme pervers.

Plus difficile est la voie de Benoît Jacquot, qui se refuse à faire consister le sens, la causalité de son récit ; en quoi il suit avec plus d'exactitude les lignes de force du nexus érotico-social. Les différences sociale et sexuelle ne sont pas schématiquement, rigidement, métaphysiquement, alignées l'une sur l'autre, mais glissent l'une sur l'autre dans le chiasme du désir (de Gilles : être le maître, être écouté, tant musicalement que verbalement, avoir le dernier mot) et de la demande (de Louise : donne-moi de quoi vivre, c'est-à-dire littéralement de l'argent et métaphoriquement de l'amour). Le résultat, c'est que l'articulation du désir et de la demande, de la position masculine et de la position féminine au rapport social est à la fois plus riche, plus lisible et plus émouvante. L'argent, chez Benoît Jacquot, n'est pas seulement le signe figé d'un plus-de-jouir ou d'un manque-à-être (cf. *Le droit du plus fort*), on le voit réellement circuler, et on voit à quelle jouissance il sert. A vrai dire, on ne trouve guère que chez Mizoguchi cette attention réaliste à la circulation de l'argent, sous le double aspect de la quantité qu'en exige l'homme à le dépenser contre le tout de sa jouissance (comme on sait : la jouissance de l'idiot, et le niais de Watteau s'évoque du nom de Gilles), et du rien qu'en dévoile la femme à y opposer le sans-prix de son corps sacrifié (cf. *O'haru*, en particulier la séquence du faux monnayeur, *La fête à Gion*, *La rue de la honte*, etc.). Il faut admirer, à cet égard, dans *L'assassin musicien*, l'économie du dialogue, son efficace, l'impact des phrases communes surtout dans le triple rapport de Gilles, de Louise et d'Anne, la petite fille : *« Où est l'argent ? »*, *« Quand me donneras-tu de l'argent ? »* sont des phrases qui, pour autant qu'elles énoncent tout autre chose que la sordide cupidité qu'elles désigneraient banalement ailleurs, embrayent davantage que : « Où as-tu passé la nuit ? » (qui est plutôt le genre de phrase dont un Fassbinder, pour y revenir encore, fait usage ; cf. *Les larmes amères*). Elles disent mieux, plus férocement, l'aliénation de l'amour.

Plus férocement. Car, on l'a sans doute compris, *L'assassin musicien* est un film cruel. Cruel ? Mortifiant. Il y a quelque chose de cadavérisant, de vampire, dans la mise en scène : à peu près tout. C'est même là que le film risque d'éloigner le plus : cette froide insistance dans les cadrages, les éclairages très durs et découpants, la durée des plans, comme lentement suçant le sang et la vie de l'image ; ces voix atones de zombies, ces figures de cire ou ces chairs rouges de boucherie, ces gestes morts : le cinéma, ici, s'avoue, se veut funèbre. Faut-il y voir l'effet moins d'un risque formel que d'une rigidité, voire d'une timidité devant le vif du sujet ? Sans doute que non : cet accent mortel, ce supplément de regard qui interpelle et révolte, c'est à ce vif même qu'il prend source. Il n'en dit pas le dernier mot.

Pascal BONITZER.

Entretien avec André Téchiné

(Souvenirs d'en France)

« Public de cinéma »

P. Bonitzer : Entre **Paulina s'en va** et **Souvenirs d'en France**, il y a un écart assez grand — de temps mais aussi de réalisation et de préoccupations. Est-ce que tu peux en parler ?

A. Téchiné : Quand j'ai fait **Paulina**, ma naïveté était de croire que ce qui m'intéressait, intéressait forcément les gens. Je me suis rendu compte que ce n'était pas le cas, et j'ai essayé, dans un deuxième film, de partir au contraire de ce qui intéressait les gens pour faire, à partir d'une demande massive, un travail qui m'intéresserait.

P. Bonitzer : Tu renverses donc la perspective de fabrication du film... Mais est-ce que tu peux préciser ce qui t'intéressait dans **Paulina** ?

A. Téchiné : C'est un film que j'avais conçu comme un fantasme. Je me posais des problèmes très formalistes de « représentation », et j'avais envie de concevoir un personnage qui aurait une « crise de représentation », qui traverserait différents espaces et qui fuirait au fur et à mesure que le film avancerait... Je cherchais à obtenir une sorte de vertige, un sentiment proche de la perte de connaissance. Je l'avais organisé comme un cauchemar, comme une sorte de poursuite, avec des éléments somnambuliques, nocturnes et des références diverses...

A l'expressionnisme allemand, à Dreyer, à Bergman, à des tas de formes qui me préoccupaient à l'époque et que j'avais tenté de réactiver à ma façon.

P. Bonitzer : Quand tu dis que ça n'intéressait pas les gens, tu veux dire que c'était le reflet de préoccupations personnelles, coupées de tout impact social ?

A. Téchiné : C'était un film obscur, mais d'une obscurité délibérée, puisque l'obscurité était le thème autour duquel il tournait. Ce n'était pas séduisant, les gens n'avaient pas envie de voir ça... Bref, c'était un film trop noir.

P. Bonitzer : **Souvenirs d'en France** part-il de la prise de conscience de l'impact social du cinéma ? Est-ce cela, le changement de perspective dont tu parles ?

A. Téchiné : **Paulina** ne s'adressait pas à des spectateurs, mais à **un** sujet. Dans **Souvenirs**, j'ai essayé de définir mes personnages économiquement, socialement, idéologiquement, afin que le spectateur puisse reconnaître certaines de ses préoccupations. Il y a là un souci réaliste qu'il n'y avait pas dans **Paulina** : la référence explicite à un ordre social.

S. Daney : Pourtant quand **Paulina**, après un long retard est sorti, on ne peut pas dire qu'il n'ait eu aucun impact : le film accrochait les gens sur des thèmes qui se sont dégagés depuis, comme la folie... Il n'est pas évident qu'un film comme **Paulina** ne pourrait pas rencontrer un public aujourd'hui.

A. Téchiné : Je ne sais pas si on a envie de voir la folie de cette façon-là...

P. Kané : La différence entre **Paulina** et **Souvenirs**, c'est peut-être que dans le second tu penses la notion de « public de cinéma », et donc le système qui la produit. Ce que ne font pas la plupart des cinéastes français qui nous intéressent (exemple type : Duras) qui, eux, se pensent délibérément en marge. Tu disais une fois que pour toi la démarche de **Paulina** était une impasse...

A. Téchiné : Oui, impasse professionnelle en ce sens que je considère le cinéma comme un métier et que j'ai envie de gagner ma vie avec lui. Il y a aussi une détermination théorique : j'avais envie d'interroger la demande massive des genres populaires. Et ça m'intéressait de faire un travail sur cette demande plutôt que de la méconnaître ou de la fuir.

P. Bonitzer : Est-ce que tu as pensé, avec **Souvenirs d'en France**, faire un film populaire qui s'adresserait aux larges couches du public, ou bien un film qui traite des préoccupations des gens mais qui s'adresserait à un public plus restreint ?

A. Téchiné : J'ai effectivement cherché à atteindre de larges couches de spectateurs, mais en étant très vigilant sur l'idéologie ; et je ne pense pas que ce soit incompatible, au contraire. Il y a un travail critique à faire en ce sens...

P. Bonitzer : On sait qu'il y a une référence sous-jacente à ton travail, qui te tient à cœur, c'est Brecht...

Berthe, clivée

A. Téchiné : J'y ai pas mal pensé, surtout au niveau des dialogues et des situations dramatiques, pour éviter la psychologie (bien que ça ne me gêne pas qu'on récupère le film comme ça). J'ai essayé de construire les personnages en fonction des intérêts qu'ils défendaient et de leurs positions de classe. Je voulais bien sûr critiquer les valeurs que défend la bourgeoisie, mais aussi montrer un héros appliqué au développement de cette bourgeoisie : je voulais que Berthe finisse député tout d'abord, puis après j'ai trouvé ça trop démagogique. Il y avait un effet d'amplification du sens qui me gênait et je l'ai enlevé. Est-ce que ce personnage est admirable pour un spectateur, c'est ça la question que je voulais poser, et pour ça il fallait montrer tout le désir de Berthe, tout son rapport de dénégation à l'autre classe (elle oublie son mouchoir dans la famille quand elle vient, elle se laisse avoir au récit de Pedret, « l'homme qui s'est fait lui-même », et elle reproduit dans l'histoire ce récit mythique ou fantasmatique...). C'est ça l'interrogation critique dans le film...

P. Kané : Oui. On voit un personnage qui change de classe et de point de vue de classe, mais il me semble que le film est assez descriptif par rapport à ça ; on ne la juge pas.

A. Téchiné : Je ne voulais pas faire un personnage monolithique, caricatural. Je ne voulais pas la dévaloriser systématiquement. Elle n'est pas coupée du monde du travail. C'est un personnage divisé, comme tous les personnages du film. Et c'est cette division qui est donnée à juger.

S. Daney : Mais entre quoi et quoi sont-ils clivés ? Entre l'origine de classe et quoi ? Pas tellement la « position de classe », mais plutôt ce qu'on pourrait appeler la « situation de classe » à tel ou tel moment. La position n'intervient pas : aucun personnage ne rencontre l'histoire, ne choisit son camp frontalement (sauf peut-être Pierre, mais justement, ce n'est pas le sujet du film). Ça me paraît être la condition pour que le film fonctionne d'un point de vue romanesque, pour que le public ne soit pas terrorisé par l'Histoire. Ainsi, lorsque Berthe adhère à la Résistance, ce n'est pas l'effet d'une réflexion, d'un choix, d'une maturation.

A. Téchiné : Je voulais que ce soit toujours lié à la vie pratique des personnages, à la façon dont ils ont à se débrouiller, avec leurs désirs, dans des circonstances historiques. J'ai essayé de trouver la forme la plus questionnante possible. Toutes les scènes se terminent par des points d'interrogation sur l'aveuglement respectif des personnages. Berthe adhère à la Résistance parce que les idées socialisantes (vieille gauche du père), c'est-à-dire les idées qu'elle a fait siennes, sont déclarées fausses par Claude Mann. La désolidarisation, c'est à la fois le travail du deuil et la réaction à l'opinion de la famille, favorable (Guiomar) ou indifférente (les autres), à propos d'un film de propagande nazi. Je me méfie des choix désexués, des choix qui éliminent le rapport du personnage au pouvoir.

P. Bonitzer : On pourrait dire quand même, en forçant un peu, que ton film n'est pas tellement différent d'une fresque historique comme celle des **Forsythe**. Dans l'articulation entre le roman historique et le roman familial, c'est toujours le roman familial qui est premier : si l'histoire vient aux gens, c'est toujours de façon contingente. Ça leur vient toujours de l'extérieur : comme aux spectateurs : c'est le spectacle de l'histoire de France, celle qu'on apprend dans les livres d'histoire.

Comment découper l'histoire

S. Daney : Il me semble qu'il y a aujourd'hui une demande du public sur l'histoire des deux ou trois dernières générations de Français. A cette demande, des films tentent de répondre. Ces réponses ont un point commun : la division entre la grande Histoire, toujours supposée connue et qui participe de la doxa, et la petite histoire, celle des humbles, du quotidien, du fait divers. Tu as choisi pour **Souvenirs d'en France** un découpage historique qui offre au spectateur des points de reconnaissance mais qui n'interroge pas ces points. En un sens, pour que ta scène familiale soit intéressante, il faut que tu gardes, en toile de fond, la grande Histoire, avec son parcours obligé, déjà codé : début du siècle, Front Populaire, guerre et Résistance, 1968. N'y a-t-il pas le risque d'être timide de ce côté-là (du côté de la grande Histoire) pour pouvoir intéresser les spectateurs à une « petite » histoire (celle d'une usine, d'une famille particulières) ?

A. Téchiné : Oui, c'est certainement très schématique mais c'est lié aux problèmes de cette petite entreprise. Et c'est de cette histoire-là qu'il s'agit. Ce ne serait pas la même découpe pour une autre classe. Il y aurait peut-être aussi le Front Populaire, et la guerre, mais peut-être pas la remise en marche de l'économie et sans doute pas la crise de la petite industrie par rapports aux monopoles, aux licenciements, la grève, l'apport de capitaux étrangers et l'arrivée finale de la main-d'œuvre au rabais.

P. Bonitzer : Le film montre que, par tout un jeu de hasards, les personnages sont amenés à occuper un certain nombre de places, définies par l'Histoire et où les gens se reconnaissent : la gaulliste, le syndicaliste. Ils ont une place précise dans les rapports sociaux, dans la lutte des classes, où ils représentent tous une position politico-sociale. Il n'y a pas de division à ce niveau-là, mais seulement au niveau des raports individuels.

A. Téchiné : La position politico-sociale que les personnages représentent au cours du film n'est pas immuable. Au contraire, chaque scène marque délibérément un tournant du personnage. Ce qui est présenté aux spectateurs, c'est une succession de transformations. Pour mieux les accentuer, j'ai enlevé tous les éléments qui auraient pu ramener le film à la perspective familière de la chronique : le retour des saisons, les naissances, la vieillesse, les repères traditionnels du passage du temps bourgeois et de sa mythologie dévorante. C'est d'ailleurs dans le même souci que j'ai refusé la durée du feuilleton : « Trente ans d'histoire, ça doit durer plusieurs heures », pour substituer paradoxalement une accélération d'une heure et demie.

P. Kané : Aujourd'hui le cinéma de droite, « apolitique », prend très souvent aussi les P.M.E. comme sujets centrés ; ce sont elles qui sont de plus en plus censées représenter la « France » (cf. **Vincent, François, Paul et les autres**). Par contre, le cinéma qui veut politiser la représentation de la France s'intéresse au contraire à ce qui est dans ses marges : apprentis, travailleurs occasionnels, « instables »... Les P.M.E. sont renvoyées à la périphérie (cf. **Lo Païs, La coupe à dix francs**). Comment penses-tu, toi, ta critique de l'intérieur ?



A. Téchiné : Je ne voulais pas politiser la représentation de la France, je voulais politiser certains clichés romanesques, dits « éternels ». L'objet du travail c'était de voir comment la bourgeoisie donne toujours d'elle-même une représentation désirable. Berthe, c'est un spectateur qui accède à la scène magique pour devenir acteur. « **Il faudrait que la production sociale dispose, sur la surface d'enregistrement du socius, d'une instance capable de mordre aussi, de s'inscrire aussi sur la surface d'enregistrement du désir. Une telle instance existe ; la famille** » (Deleuze-Guattari.) Donc, tout ce qui concerne le roman familial, l'Oepide, fait partie du mouvement du film, mais ce désir, je tenais à ce qu'il s'exerce dans un champ social, je voulais le rapporter à l'Histoire. Pour choisir le désir, j'étais parti d'un texte de Barthes sur **La dame aux camélias**, ce grand succès populaire qui caractérise le sentimentalisme petit-bourgeois : une femme aime quelqu'un qui n'est pas de son milieu. Je voulais montrer que derrière cet amour, c'était le milieu qui était désiré. Pour tous les personnages de la famille (c'est le sens même du familialisme, d'ailleurs), l'Histoire ne peut être vécue que dans l'imaginaire. Cela explique leur aveuglement.

S. Daney : Dans le film, tous les hommes sont faibles, castrés. Les femmes, elles, se répartissent le pouvoir et grimpent toutes d'un échelon. Moreau, Pisier mais aussi Moretti qui, à la fin du film, s'est petit-embourgeoisée. N'y a-t-il pas dans le film une sorte d'attirance vers le haut valable qui ne jouerait que pour les femmes ?

Fascisme et cliché

A. Téchiné : Je ne voulais pas montrer des « victimes exemplaires » et à plus forte raison, si c'étaient des personnages féminins. Je me suis donc demandé : qu'est-ce que c'est qu'une femme qui n'est pas une victime dans notre société ? D'où les personnages de Moreau (le bon sens) et de Pisier (le romantisme). Deux modèles de succès. Est-ce que leur réussite fait envie ?

P. Bonitzer : Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose qui est absent dans ton film : le fascisme ? Est-ce que ça ne manque pas ?

A. Téchiné : Je trouve qu'on en parle trop, aujourd'hui. J'en avais ras le bol. Les connotations fascistes du personnage de Guiomar me semblent tout à fait suffisantes. J'ai coupé une scène entre Auclair et lui, que j'ai trouvée trop lourde. Il y a des problèmes de représentation terribles, quand on type un personnage fasciste et quand on lui colle un discours. Si l'énoncé est trop déclaratif, trop manifeste, on se dit trop hâtivement : « Je ne peux pas ressembler à un tel monstre. » L'adresse se trouve en quelque sorte protégée. Par contre, si l'énoncé est trop dilué, on court le risque d'être illisible. Quand, pendant l'occupation, Guiomar dit : « **Ils réquisitionnent notre matériel et notre main-d'œuvre** », cela indique que ses intérêts de propriétaire vont à l'encontre de l'idéologie qu'il est prêt à soutenir (puisqu'il est d'accord avec la propagande). Peut-être que cette contradiction n'est pas assez appuyée. Mais on en revient aux problèmes du sens : comment être suffisamment explicite sans tomber dans un discours qui se prendrait pour autre chose que de la fiction ? Chaque fois que le cas s'est présenté nettement, j'ai choisi la fiction.

P. Bonitzer: Mais dans ces **Souvenirs d'en France**, est-ce que le fascisme n'affleure pas toujours ? Est-ce que ce n'est pas un point toujours brûlant, et précisément à propos des P.M.E. ? Poujade, en 1956, c'était un idéologue typique des P.M.E. Or, ici, le fascisme a toujours l'air de venir d'ailleurs.

A. Téchiné : Guiomar ne vient pas d'ailleurs et le point de vue de C. Mann le technocrate non plus (Front Populaire, repas de décoration, licenciement).

S. Daney : Est-ce qu'il n'y aurait pas un moyen terme entre la « Grande Histoire » (l'histoire de France) et la petite histoire (ici, celle d'une famille) et qui serait l'« histoire vue à partir d'une classe précise » ? Si l'on fait l'histoire des P.M.E., ce ne sont pas les mêmes événements que ceux de l'histoire officielle qui prennent de l'importance. C'est justement, dans les années 50, le poujadisme. Est-ce que chaque classe n'a pas son découpage à elle, pertinent pour elle ?

A. Téchiné : Je ne suis pas sûr qu'on puisse faire abstraction du Front Populaire pour les P.M.E. De 1968, sans doute que oui. Dans le film, l'histoire de l'entreprise ne recoupe l'histoire de France que si elle est concernée par l'histoire officielle. La première chose qui arrête l'entreprise, c'est la première grève. Mais est-ce que je pouvais faire une histoire plus totalisante de cette classe ? Sans doute, mais je ne veux pas totaliser quoi que ce soit. Le film ne propose que des fragments qui inscrivent la crise de cette classe : celle de ses intérêts et de ses valeurs. J'insiste davantage sur le morcellement que sur une analyse orthodoxe, légaliste, globale.

S. Daney : Au niveau filmique, ça doit poser des problèmes énormes... Mais l'absence d'un découpage assez fin va toujours dans le sens des stéréotypes. Or, la question qui nous intéresse aujourd'hui, c'est de se demander en quoi **consiste** la mémoire des gens, la mémoire de leurs luttes. Et on se rend compte qu'il y a eu une véritable confiscation de cette mémoire des luttes, par les partis politiques, entre autres, par le P.C.F., par exemple.

A. Téchiné : La problématique de Foucault sur la mémoire populaire, c'est passionnant, mais comment exécuter l'intention ? Quel code choisir ? Quel mode de représentation ? Chercher des documents, ça n'est pas tout. Ça peut être une base de travail mais pour produire quoi ? Si ça joue purement et simplement comme garantie, ça peut même être dangereux. Aucun référent ne peut garantir un discours.

P. Bonitzer : Mais ta démarche n'était pas de type foucaldienne , tu n'as pas cherché des archives oubliées... Est-ce que l'absence dans le film de Mai 68 qu'on t'a reprochée dans **Libération** n'est pas liée à ça ?

A. Téchiné : Ce ne sont pas les gens touchés par Mai 68 qui m'intéressent dans le film, ce sont ceux qui disent : « Qu'est-ce qu'on a voulu changer en mai 1968 ? »

P. Bonitzer : Pour reprendre la question de l'archive, on voit bien comment on pourrait faire un film qui utiliserait des documents reflétant une portion refoulée de la mémoire populaire pour la ranimer. La revue **Le Peuple français**, par exemple, est une mine de scénarios.

A. Téchiné : Mon intérêt, c'est de prendre appui sur des formes populaires qui ont encore un impact.

S. Daney : On en revient aux problèmes formels que ça pose pour un cinéaste de découper différemment l'Histoire sans perdre le public populaire qui reste attaché à un certain découpage de l'Histoire, à un certain stéréotypage.

P. Kané : A la différence d'une démarche de type foucaldienne — mais est-ce que ça existe ? — tu opères plutôt par découpes signifiantes : poser une scène qui préexiste dans l'imaginaire collectif, et l'accrocher historiquement ensuite. C'est la démarche inverse que de partir d'une analyse historique pour la « mettre en scène ».

A. Téchiné : Ce qui me passionne de plus en plus, c'est le fonctionnement du **cliché** dans lequel il y a toujours une double intervention : une force d'aliénation et une force de séduction. Ce qui m'intéresse c'est de dénoncer la force d'aliénation tout en préservant le caractère séduisant. On ne peut pas se contenter de dire qu'un cliché, c'est forcément mauvais parce que c'est aliénant.

A. Téchiné : On ne peut pas enlever au spectateur toute possibilité d'activité projective, je suis très contre. Mais il faudrait que les spectateurs projettent sur des pans de langage, et non plus sur une totalité, sur une **doxa**, sur un naturel dilué. La question pour moi serait de dénoncer le cliché autrement que par un radicalisme démystifiant. Est-ce qu'on ne peut pas le dénoncer tout en jouant avec lui ? Il ne s'agirait pas seulement de préserver son charme mais de le pousser en quelque sorte dans ses extrêmes retranchements. Rien n'est plus familier qu'un cliché. Pourquoi ne pas travailler à le rendre inquiétant, à l'examiner comme la chose la plus étrange du monde ? Il suffit pour cela d'opérer une sorte de fausse reconnaissance, de le rendre méconnaissable en creusant les identifications qui le sous-tendent.

S. Daney : C'est la seule solution, car tous les films qui suscitent un cliché pour le rendre dérisoire ne fonctionnent pas. Car, au fond, les gens y vont pour retrouver le cliché, pour l'aimer. Le problème qui se pose serait plutôt de savoir si on peut contribuer à créer d'autres images.

Un enchantement critique

A. Téchiné : Le problème aussi est de savoir si un démontage qui fait abstraction de l'imagerie est pertinent ? Dans le dernier film d'Allio, peut-être l'imagerie n'est-elle pas assez forte. L'imagerie du cinéma hollywoodien, au contraire elle, est surtravaillée, au niveau de la décoration, du jeu des comédiens, de la science de la lumière... Il y a là une science dont on ne peut absolument pas se passer quand on démystifie.

Au cinéma, j'aime les scènes d'action, les scènes d'amour, certains effets spectaculaires, le « cinéma de mise en scène » le cliché de la mise en scène justement. Quand j'ai vu **Sous le plus grand chapiteau du monde** quand j'étais enfant, j'ai été très émerveillé. Il y a là un pouvoir enchanteur du cinéma qui me plaît beaucoup. Le cinéma comme enchantement, je ne trouve pas ça critiquable. Mais par ailleurs, me posant certains problèmes idéologiques, j'aimerais produire un **enchantement critique**, si c'est possible, c'est-à-dire tenant compte du caractère intoxicant que ça peut produire.

P. Bonitzer : Est-ce qu'on ne tourne pas là autour d'une problématique de type barthésien ?

A. Téchiné : Dans ces dernières années, il a beaucoup compté pour moi.

P. Bonitzer : On pense aussi aux **mythologies** et au plaisir de critiquer. Ce n'est pas un hasard si l'itinéraire de Barthes fait émerger, sous la dimension critique, le plaisir...

A. Téchiné : Faut-il opposer la critique et le plaisir ?

P. Bonitzer : Là, je crois qu'on touche quelque chose. Si, d'une part, il y a eu émerveillement pour le cinéma le plus massivement mythique, et si, d'un autre côté, tu ne peux pas y adhérer jusqu'à l'idéologie, ça impliquerait que tu ne peux reconduire le plaisir qui est enraciné dans ce cinéma que par un travail formel qui implique lui-même une dissociation. On a remarqué que dans ton film toutes les phrases sont comme citées, par exemple, ou que les situations sont « cernées »...

A. Téchiné : Je voulais atteindre une sorte de visualisation excessive, avec une dramatisation de tous les éléments de la mise en scène ; entre autres, la direction d'acteurs, la lumière, le découpage. Si je dis : j'ai pensé à Murnau pour la lumière, à Lang pour le découpage, à Eisenstein pour le montage, ou aussi bien à Brecht pour le scénario et non pour la direction d'acteurs pour laquelle j'ai au contraire beaucoup pensé à Chaplin parce que je voulais que l'effet de détachement produise du comique et non de la réflexion rigide, est-ce que ce brassage de références n'est pas réducteur ?

P. Bonitzer : Non, parce que ces références ne sont pas neutres. Ce sont des références cinéphiliques mais cohérentes, qui impliquent un certain type de cinéma qui est une voie originale. Quand tu te réfères à Lang, à Murnau, à Eisenstein ou à Chaplin, ce n'est pas à Renoir ou à Vigo...

A. Téchiné : Oui, bien sûr, mais dans tous ces cas, c'est l'élément qu'on remarque immédiatement ; parce que c'est le plus marqué : ce qu'il y a de plus visible chez Lang, c'est le découpage, chez Chaplin un travail à la limite de l'acrobatie sur les acteurs, chez Murnau la lumière qui est fondamentale, ou chez Eisenstein le montage. Tout ça allait dans le sens d'une extériorité de la mise en scène, et produisait un excès.

P. Bonitzer : Il y a dans ton film un plaisir du signe et de la marque qui oppose ton cinéma...

A. Téchiné : A un cinéma de la nuance, de la demi-teinte...

P. Kané : Et du rendu naturaliste...

A. Téchiné : Oui, justement, du ça-va-de-soi-c'est-comme-dans-la-vie, qui me paraît dangereux.

P. Bonitzer : Ce qu'on peut accrocher alors, c'est : comment, historiquement, ce cinéma se manifeste-t-il aujourd'hui ?

A. Téchiné : Ces références me servent de repère dans mon travail, mais leur superposition donne forcément autre chose.

P. Kané : Il faut peut-être dire alors que les options de ton cinéma sont choisies contre un autre cinéma : le cinéma de la Nouvelle Vague...

A. Téchiné : S'il y a une analogie entre **Paulina et Souvenirs d'en France**, c'est celle-là : un cinéma différent, esthétiquement j'entends, de la Nouvelle Vague...

S. Daney : Dans ton film, il y a un côté « théâtre social », et dans le cinéma français, pour retrouver ça (avec l'exception de **Tout va bien**), il faut remonter au cinéma de l'époque du Front Populaire, le cinéma de Renoir, de Duvivier... Comment les gens de notre génération pensent-ils, quand elle passe au cinéma, la Nouvelle Vague, c'est-à-dire la génération précédente ? Quel recul a-t-on aujourd'hui par rapport à elle, si on considère que c'est un courant un peu mort aujourd'hui, depuis 1968. Dans les **Cahiers**, tu avais écrit des textes sur la parole et le théâtre, et c'est ce qu'excluait la Nouvelle Vague : la scène, le théâtre, le cerné, le découpé...

A. Téchiné : Ces articles sont très anciens. Je ne les ai pas relus mais ils doivent être tout à fait dépassés. Accepter leur confusion pour dégager une préoccupation constante, je ne suis pas du tout en position et en mesure de le faire.

La N.V. : un meta-cinéma

P. Bonitzer : Dans les années 60, le cinéma montant était un cinéma de l'empoisonnement, du vécu, etc., et aujourd'hui c'est un cinéma d'artifice de la théâtralité...

A. Téchiné : Un cinéma qui se passe du spectacle me paraît très dangereux. Bresson oppose toujours un cinéma d'écriture au cinéma de spectacle, mais ne peut-on essayer de sortir de cette alternative ?

P. Kané : Le cinéma de la Nouvelle Vague était le produit d'une certaine filiation : Bazin, Rossellini, jusqu'à Rouch. Avec quoi mettrais-tu en phase le cinéma actuel ?

A. Téchiné : Le cinéma de la Nouvelle Vague était d'une certaine façon un **méta-cinéma**, puisque les cinéastes

faisaient des films à partir de ce qu'ils aimaient au cinéma. Mais par rapport aux artisans hollywoodiens, à ceux qui travaillaient dans l'artifice, dans le souci de l'effet, il y avait Rossellini qui jouait un rôle « surmoïque ». Surmoi de la transparence, du naturel et de la vérité, qui barrait cet autre cinéma et qui, au lieu de critiquer son idéologie, se contentait de refuser sa sophistication, son travail. Il faudrait savoir quel rôle a joué Bazin, le théoricien. Peut-être a-t-il eu, entre autres fonctions, celle de censure par rapport au désir des cinéastes de la Nouvelle Vague.

P. Bonitzer : On a écrit que tu ambitionnes d'être le Bertolucci français...

A. Téchiné : La scène de Bertolucci est essentiellement fluide, tandis que chaque scène et même chaque plan de mon film est dans un rapport d'opposition très violent ; dans un champ-contre-champ, le contre-champ contrarie l'image qu'on pouvait avoir du champ, ça ne joue jamais sur un effet d'orientation, ça désoriente, chaque axe est une découverte par rapport à l'axe précédent.. Chaque répétition doit marquer une différence. Ce que j'ai envie de faire, c'est de multiplier les changements d'axe, de les pluraliser. Il y a des possibilités infinies. Il me semble parfois qu'il y a un poncif du cinéma académique c'est le découpage destiné à linéariser l'espace, à l'unifier. Mais il me semble aussi qu'il y a un poncif de la modernité : c'est l'anti-découpage. Souvent on dirait qu'il y a une sorte de peur du changement d'axe, de la nouveauté frappante d'une changement d'axe.

P. Kané : C'est peut-être parce que changer d'axe, c'est changer de point de vue On doit se demander : par qui cette scène est-elle vue maintenant, par quel autre personnage ? L'économie de changement d'axe est sans doute destinée à limiter le nombre de spectateurs potentiels de la scène.

S. Daney : On peut dire que l'ensemble des plans d'un film, et chaque plan pris un à un, a lieu **pour quelqu'un**. Donc, quand tu changes les axes, une question (inconsciente) est posée : ce plan-là a lieu pour qui ? C'est la question du point de vue. Dans ton film, à l'intérieur de chaque scène, le pouvoir change très vite ; et donc aussi le point de vue. On n'est pas **avec** quelqu'un **contre** un autre : par exemple, dans la scène où Moreau et Pisier sont dans le même lit, il y a tout un système de la **surenchère** entre elles deux... Et c'est vrai pour presque toutes les scènes du film.

P. Kané : Et ce thème de la démission des hommes, dans le film, cela veut-il dire qu'il y en avait avant (Pédret), et qu'il n'y en a plus ?

A. Téchiné : Non. Mais l'histoire est toujours faite par les hommes. Ça m'intéressait de la faire vivre par des femmes, et des femmes qui ne seraient pas éternellement des putes, des mères ou des victimes exemplaires.

Comment imaginer un type de pouvoir hors de l'image masculine (genre : **Dieu c'est papa**) ? Moreau recopie cette image (peu importe que le père soit fantasmatique ou réel), Pisier la déchire. Ce n'est bien sûr pas une solution. D'autant que le pouvoir s'exerce dans un système capitaliste. Ça n'arrange pas les choses ou ça ne les embellit pas. Mais enfin elles ne sont ni putes ni mères et c'est déjà ça.

Pour le dernier plan du film il faudrait revenir aux clichés, terme à la fois géographique et psychanalytique. Et au caractère lancinant et étrange dont je parlais tout à l'heure et que je désirerais obtenir. A la fin donc, c'est encore le portail bien connu qui apparaît, mais **dans un axe inconnu**. Ce n'est plus la maison, la façade, c'est le contre-champ, la nuit balayée par un train électrique qui vient rompre l'harmonie de la campagne et de la Franfrance endormie. Un sens vient d'être donné explicitement dans la scène précédente où Berthe raconte un souvenir d'enfance. Mais il suffit d'un son ou d'une image nouvelle pour le faire trembler, pour le décrocher. Un cliché en renverse un autre.



L'héritière
(*Souvenirs d'en France*)

par
Pascal Kané

Emerveillement, artifice, cliché, découpe : ces quelques termes pris à l'entretien qui précède définissent un art de la scène dont on reconnaîtra sans peine l'origine : art du cerné où le cadre prime la diégèse, où un imaginaire sur-travaillé emporte le regard du spectateur, enjeu principal de la représentation. Jouissance du spectacle dont Barthes crédite Brecht, mais lui trouve peu de successeurs... Pourquoi alors bouder son plaisir devant *Souvenir d'en France*, l'un des très rares films où un souci plastique en rupture avec le naturalisme comme avec la scène traditionnelle du cinéma français tente de rejoindre un imaginaire de masse. Et comment tenter de modeler cet imaginaire de masse, si ce n'est en captant plus intensément le regard du spectateur, non plus par une mise en jeu métaphorique de sa place comme dans le cinéma classique, mais par une accentuation de sa position de voyeur culturel, position contre laquelle il n'y aurait guère de sens aujourd'hui à s'opposer : l'anonymat du spectateur est chose trop bien établie par la pratique du cinéma et trop liée à la jouissance qu'il procure. Seul l'enjeu de son regard peut être déplacé, dans la mesure où il reste aveuglé quant à l'objet même qu'il poursuit dans le spectacle.

En cela, *Souvenir d'en France* a moins à voir avec le Bertolucci du *Dernier tango* qu'on a voulu le dire. Peu de désenchantement ou de dégoût aristocratique ici, mais au contraire un certain amour du peuple français, de ses coutumes, de son histoire intime, et pourquoi pas, des vertus petites-bourgeoises prises dans leur possible coexistence au sein d'un mouvement populaire — là-dessus, les personnages sont clairement divisés — (se référer par exemple au *Crime de M. Lange* comme modèle historique).

On peut certes opposer autre chose au cinéma dominant, proposer des images plus violentes, plus entières, se mettre dès maintenant à l'imagerie de la révolte quotidienne, de la lutte hors institutions. Cette voie, difficile, n'est pas celle de Téchiné. Mais son mérite est de s'arrêter à la demande massive du « public », d'y répondre, et de tenter de la transformer en y répondant.

Imaginaire, imagerie, cliché

Derrière le cliché, l'imagerie. L'imagerie, ce sont des images dont tout le monde dispose. Un fonds d'images communes à toutes les classes, vivantes dans toutes les têtes : un imaginaire à l'origine oubliée, au destinataire incertain (midinette ou esthète ?), chu dans le domaine commun.

Séduction de l'imagerie. Voir *India Song* ou *La femme du Gange :* imagerie d'époque qui hantait le roman populaire ou le feuilleton d'avant-guerre, et qui pourrait appartenir aujourd'hui au roman-photo s'il virait à la mode rétro ; lieux mythiques de la « haute société » : consulat de l'Inde blanche, décors coloniaux,

villas, stations thermales... Donc, au départ, le décor d'une classe, la scène d'un capitalisme ancien, aujourd'hui exotique mais hier encore opérante. L'imagerie a donc, *un jour,* été mise en scène par un pouvoir : de cette caution du pouvoir (même mort), elle tire sa séduction présente. Pas d'imagerie, mais pas d'imaginaire non plus, sans fascination pour le pouvoir qui l'a mise en scène : *l'imaginaire ne connaît pas l'illégalité.*

Ne constitueraient donc un imaginaire que les représentations dominantes, ou peut-il exister un imaginaire « dominé » ? *India Song :* contemporain de ce consulat de pacotille, ailleurs, sur une autre scène, la révolution d'octobre trahie. La révolution *dite* mais pas montrée : là, pas d'images communes aux spectateurs, pas d'imaginaire ni donc d'imagerie révolutionnaire : renvoyées hors du champ par ces voix déconnectées, questionnantes, celles des « hommes de la caverne » confrontés comme nous aux ombres que le jour réfléchit sur la paroi, passifs et fascinés à la fois.

Pour nous, donc, pas d'imaginaire de la révolution d'octobre. Peut-être, à la rigueur, une imagerie du stalinisme, quelque chose comme les « mystères du Kremlin » : geôles souterraines et orgies de la police secrète... (Pas d'imaginaire non plus des camps de concentration qui échappe au pouvoir — voir *Portier de nuit*) ; mais une imagerie du guérillero, me fait remarquer Serge Daney (or celle-ci justement, « légalisée » par le pouvoir castriste d'où elle est issue).

Comme Duras, Téchiné n'échappe pas à la légalité de l'imagerie : on la retrouve dans sa découpe de l'Histoire : dates charnières (36, la Résistance, le gaullisme, etc.) succédant les unes aux autres et légalisées comme dans un manuel scolaire par un pouvoir occulte, mort pour le film. Purs clichés, destinés à fonctionner comme tels ; parodie de la légalité qui permet au film de proposer une imagerie dégagée de la doxa, de montrer la loi, non de la subir.

A côté de cela, un imaginaire romanesque à la séduction encore vibrante. La légalité (le romanesque littéraire du XIXe siècle n'est plus ici parodique, et s'opposerait plutôt au référent usuel de la comédie de mœurs dans le cinéma français : la scène de vaudeville). Le film devient là plus délibérément « rétro », bien qu'il inscrive l'obsolescence de cet imaginaire : entrée en scène, vers la fin, du capitalisme moderniste, des oripeaux qu'il traîne avec lui, mais aussi de ce qu'il refoule : les immigrés entrevus, autres nouveaux venus sur la scène, par exemple. A ce moment, volontairement, la séduction s'estompe, et les images se font plates : pas de place pour l'imaginaire du nouveau capitalisme (« téléphones roses », etc.).

L'image-femme

Dans le dispositif imaginaire qui fascine le spectateur (maîtrise de l'œil qui met en scène, jouissance ; passivité de l'objet regardé soumis au sadisme de l'autre, souffrance, *cf.* article de Pascal Bonitzer sur *Profession Reporter*), une identité profonde, celle de l'image et de la femme. La femme est image, modelée, mise en scène, offerte au regard ; enjeu de la fiction, comme l'image est l'enjeu du spectacle. Là aussi, *India Song :* images et femmes offertes, prostituées par le pouvoir (et en même temps inaccessibles). Le seul rapport de la femme au pouvoir, c'est la prostitution.

Le désir d'autre chose de Pisier, le malheur de l'épouse résignée, les multiples métiers de Moretti ou la traversée des classes de Berthe sont certainement d'abord des portraits de femmes, castrées ou phalliques, qui vivent toutes un rapport tragique au pouvoir. Mais j'aimerais pour ma part y voir affleurer, avant la substitution de Berthe au pouvoir mâle défunt (Pédret) laissé vacant par les fils, comme un autre mode d'être femme, un autre rapport au pouvoir un peu à l'écart de la loi (avoir *du* pouvoir mais sans l'incarner), comme en témoigne cette scène où Berthe entre marginalement dans la résistance, mi par dégoût, mi par hasard, avant d'être récupérée par l'ordre.

Pascal KANE.

Histoire de Paul.



Sur *Histoire de Paul*

par
Michel Foucault et René Feret
(entretien)

Michel Foucault : Quand j'ai vu votre film, je me suis frotté les yeux. Je me suis frotté les yeux parce que j'ai reconnu des acteurs professionnels ; or, ce que je voyais dans le film, je ne peux pas dire que c'était comme l'asile, c'était l'asile. Je me suis demandé si avec vos acteurs vous n'aviez pas passé plusieurs semaines ou plusieurs mois dans un asile à étudier ce qui s'y passait, à observer les gestes, à écouter les dialogues. Vous m'avez expliqué qu'il n'en était rien, que vous aviez laissé vos acteurs, en quelque sorte, suivre une sorte de ligne, de fil directeur, leur déclivité propre que vous aviez repérée en eux ; et c'est en travaillant avec eux sur cette ligne qui était la leur, que vous êtes arrivé à faire sortir d'eux ces personnages qui appartiennent typiquement à l'asile. C'est bien comme ça que ça c'est passé ?

René Féret : Nous n'avons pas eu besoin que les acteurs aillent faire des stages dans les hôpitaux psychiatriques, mais dès le départ de la conception, avant même la réalisation du film, au niveau de l'écriture du scénario, l'équipe déjà réunie a pu s'appuyer sur des expériences réelles de gens ayant été dans des asiles comme malades. Dès le départ nous avons voulu construire un film du point de vue du groupe des fous. A partir de l'étude de ces expériences réelles nous avons mené une réflexion sur l'institution asilaire et les acteurs sont intervenus immédiatement. J'ai écrit pour eux à partir de la connaissance intime que j'avais d'eux. Durant les quinze jours de répétitions, ils se sont retrouvés dans les décors, les costumes et les accessoires propres au milieu asilaire, et à l'aide d'un magnétoscope nous avons pu contrôler, enrichir, développer les thèmes que nous avions élaborés. Les acteurs ont vécu les conditions d'un asile.

M. Foucault : Vous avez pris des acteurs, vous les avez mis dans un espace, au milieu d'un système de coexistence, avec des vêtements qui sont ceux de l'asile, et vous les avez laissés suivre leur fil ; on prend des malades mentaux, on les habille, on les distribue comme vous l'avez fait, on les laisse suivre leurs lignes et on a la même chose. Il y a un effet propre à l'espace asilaire, aux murs, à la coexistence, à la hiérarchie asilaires, et vous les dégagez, vous les faites jaillir de la même façon chez quelqu'un qui est un malade, chez quelqu'un qui est dans un état d'angoisse épouvantable, ou chez quelqu'un qui après tout fait son métier d'acteur pour gagner sa vie. Alors il y a là une expérience étonnante sur la force et les effets plastiques du pouvoir asilaire. Les comportements de ces personnages, si typés et si stéréotypés, ne sont pas à proprement parler des symptômes ni des maladies, c'est la végétation et la faune asilaires : le rieur, avec son rire sardonique, son agitation tantôt bon enfant, tantôt anxieuse, le questionneur angoissé, celui qui fait sa prière, tous ces gens-là sont chacun sur leur propre ligne ; les lignes ne se recoupent pas véritablement ; c'est un peu comme les autoroutes où chaque voie a l'air, quand on les regarde de haut, de croiser l'autre,

mais en fait passe en dessus ou en dessous, de sorte qu'on ne s'y rencontre jamais ; chacun est donc sur son ruban qui recoupe les autres mais ne les rencontre pas ; mais, prises ensemble dans leur pseudo-croisement, ces lignes solitaires forment des « scènes » qui ne sont pas véritablement de l'ordre de la communication mais de la juxtaposition et de la solitude : parties de ping-pong, jeux de cartes, repas. Vous allez rencontrer des critiques avec le problème des médecins, parce qu'ils sont caricaturaux ; ce sont même les seuls personnages qui sont caricaturés (les infirmiers ne le sont pas) ; grotesques, la cavalcade à travers les salles d'asile, les interrogatoires qui ne demandent pas de réponse, ce n'est pas cela la réalité de la pratique médicale dans les asiles.

R. Féret : On a beaucoup parlé, au niveau de la préparation du film, du rôle des médecins et effectivement certains médecins qui voient le film ne sont pas toujours contents. La différence qu'il y a entre le traitement des infirmiers et celui des médecins, ça vient du fait que les infirmiers et les malades sont deux groupes qui flirtent un peu, sans doute parce que la promiscuité entre eux est plus grande et qu'ils appartiennent, dans le film en tout cas, à la même classe sociale. Pour les médecins, c'est différent, d'autant plus que nous les avons montrés du point de vue des malades, dans quel rôle ils apparaissent vis-à-vis d'eux avec leur pouvoir, leur savoir, leurs visites intermittentes. Face à la réalité objective de la pratique des médecins, nous avons développé la perception subjective qu'en ont les malades.

M. Foucault : En somme, ce que vous vouliez montrer, c'est qu'il suffit que le pouvoir médical soit donné sous une dose homéopathique, il suffit que le médecin passe, qu'il pose une question, qu'il donne un ordre, pour cristalliser le système ; c'est la petite clé de voûte, et tout tient. Les médecins sont vus en quelque sorte par en dessous, selon cette perspective de grenouille dont parlait Nietzsche, et qui voit le monde de bas en haut, et c'est donc ce personnage à la fois inaccessible, fugitif, ou énigmatique, aux pieds et aux mains énormes, à la tête microscopique, à la voix de haut-parleur, à la fois tout-puissant et toujours élidé, présent par tous ses effets dans l'asile, puis toujours absent.

R. Féret : Certaines personnes me font le reproche suivant : vous vous contentez de décrire, or, en décrivant, vous semblez ne pas prendre position, vous ne montrez ni les causes ni les solutions, vous ne faites que décrire les effets. Vous n'avez donc pas une attitude constructive face à ce problème.

M. Foucault : Vous savez, je pense que décrire c'est déjà quelque chose d'important. Et puis vous avez fait plus. Vous vous souvenez de ces expériences qui avaient été faites en Californie, au cours desquelles un certain nombre d'étudiants considérés comme sains d'esprit ont été envoyés avec un faux diagnostic médical dans un certain nombre d'hôpitaux, et le problème a été de savoir au bout de combien de temps ils allaient être reconnus comme étant des non-malades. Ils l'ont été immédiatement par les malades, ils l'ont été par l'encadrement médical au bout de quelques semaines. Moi, je crois que vous avez fait une expérience inverse de celle-là, puisque vous avez pris des gens sains d'esprit et que vous avez reconstitué autour d'eux un milieu asilaire et vous avez montré ce qui s'y produit. A cause de cela, dans la mesure où c'est une expérience, je dirais que c'est hautement constructif ; parce qu'on peut, à partir de là, comprendre toute une série de mécanismes et d'effets qui sont propres à l'internement asilaire. Une expérience comme celle-là sur les effets réels de la fiction asilaire, ça n'avait jamais été fait.

R. Féret : Au centre de cette expérience « objective », j'ai voulu placer l'expérience subjective de Paul ; ceci pour permettre au spectateur d'entrer lui-même dans l'asile.

M. Foucault : Le personnage n'est qu'une page blanche. Il a différents cercles qui tournent au-dessus de sa tête. Immédiatement autour de lui, autour de son lit, il y a le cercle des malades ; un peu au-dessus et debout, il y a le cercle des infirmiers ; et puis, passant comme ça, comme caracolant sur les nuages, les médecins. Or, ce qui l'a amené à l'asile, on n'en sait rigoureusement rien, sauf le plan d'eau qui revient plusieurs fois et qui, je pense, désigne le suicide qu'il a dû commettre ou qu'il a voulu commettre ; il doit, je pense, aussi signifier le caractère insulaire de l'asile, l'eau a été franchie, il est maintenant au milieu de cette eau et chaque fois qu'il quitte l'asile en dormant, en rêvant, il trouve cette eau qui le sépare, et c'est la marque de sa subjectivité et du caractère perspectif du film.

R. Féret : Les plans d'eau ont les significations que vous leur apportez, ils sont aussi les problèmes de Paul qui ne seront jamais abordés à l'intérieur de l'asile. Ils apparaissent dans les moments de crise et le film se termine dans un long plan d'eau qui ne veut pas en dire davantage, qui ne peut pas en dire davantage dans un lieu où d'aucune façon les problèmes de Paul ne pourront être abordés, compris, dénoués.

M. Foucault : L'asile est lui-même de la nature de l'eau : de l'eau qui fait dormir et de l'eau qui dort. Depuis les neuroleptiques, il y a une douceur asilaire, je ne peux pas dire qu'il n'y a pas encore des violences, vous en avez montré d'ailleurs quelques-unes ; au milieu de ce climat feutré, dans cette sorte de mollesse d'orage, à certains moments, se déclenchent l'éclair, la foudre, la bagarre ; mais il y a une grande douceur asilaire et le comble de cette douceur, c'est la nourriture ; l'asile c'était, dans la mythologie traditionnelle, un milieu de répression violente et c'était en même temps un milieu de misère physique, de manque, de carence, de faim, de maigreur, etc., des affamés derrière une cage ; la mère de Paul vient apporter la nourriture, et d'ailleurs tous les gens arrivent avec des cabas remplis d'oranges, de gâteaux, de chocolats et viennent nourrir, comme pour compenser l'enfermement et ses manques. Mais c'est faire double emploi, reproduire au nom de l'extérieur les exigences de l'intérieur car tout à l'asile, et cela, il me semble que vous l'avez bien montré, tout à l'asile tourne finalement autour de l'absorption. Il faut absorber la nourriture et les médicaments ; le bon malade, c'est celui qui mange.

R. Féret : L'intégration de Paul dans l'asile se lit sur la nourriture du début à la fin : Paul commence par refuser toute nourriture, il est alors puni et rejeté par les malades eux-mêmes dans la salle des malades qui « font problème ». Dans cette salle, les malades forcent littéralement Paul à ingurgiter la nourriture ; Paul, contraint d'accepter, revient dans la première salle. Il est enfin accepté, car il accepte de se nourrir. Il commence alors à s'intégrer dans l'institution.



Histoire de Paul (tournage).

M. Foucault : La très belle scène des crêpes me paraît être le grand tournant ; c'est le moment où Paul accepte à la fois la nourriture qui vient de sa mère et celle qu'on lui donne à l'hôpital, il accepte par conséquent d'avoir été envoyé par sa famille à l'hôpital et il accepte d'être à l'hôpital un bon malade ; l'hôpital fonctionne comme un immense appareil de digestion à l'intérieur duquel les gens digèrent ; c'est un grand canal alimentaire, c'est la baleine de Jonas. Le médicament que l'on fait absorber, c'est à la fois la récompense, la garantie, ce mélange de plaisir et de devoir : les malades viennent s'agglutiner autour de la table quand les médicaments arrivent ; il y a même un malade qui dit : « Et moi, comment se fait-il que je n'en ai plus qu'un aujourd'hui, j'en avais deux hier, pourquoi je n'en ai plus qu'un ! »

La grande beauté de votre film, où chaque geste est porté par son dépouillement à son maximum d'intensité, est soutenue aussi par cette terrible ironie qui est celle de tout le monde — malades, infirmiers, sauf les médecins peut-être — à l'égard de cette folie dans laquelle ils ont leur emploi.

R. Féret : Pourquoi l'humour n'aurait-il pas sa place dans un sujet comme celui-là, et pourquoi n'en ferions-nous pas un spectacle, puisque le travail des acteurs en est un des éléments essentiels. On rit parfois, on frissonne aussi je l'espère et puis on en parle et on y réfléchit peut-être. L'humour des fous, l'ironie des fous, ces choses-là existent et les acteurs les ont abordées avec leur propre humour, leur propre ironie.

M. Foucault : On pourrait penser que c'est un peu l'envers de ces fêtes de fous qui existaient dans certains hôpitaux psychiatriques suisses et je crois dans certaines régions d'Allemagne : le jour du carnaval, les fous se déguisaient et sortaient en ville, bien sûr pas ceux qui étaient dans un état grave ; ils faisaient un carnaval auquel la population assistait à la fois avec distance et frayeur, et c'était assez atroce finalement que le seul jour où on leur permettait de sortir en masse, c'était le jour où ils devaient se déguiser et littéralement faire les fous, comme les non-fous font les fous. Vous avez fait avec des acteurs une expérience inverse : « Vous êtes des non-fous, eh bien ! jouez les fous et faites les fous !... »

R. Féret : « ... Mais attention, jouez les fous dans les règles de l'asile afin d'en mieux montrer les effets... »

M. Foucault : C'est ça, et « faites la folie dans les règles telle qu'elle se joue et telle que finalement vous la joueriez si vous étiez à l'intérieur de l'asile. » Alors ça a donné de ce côté de drôlerie qui ne contredit pas du tout la réalité asilaire, et on sent que les acteurs, je ne pourrais pas dire s'amusent en jouant, mais font passer une intensité, une gravité de plaisir qui est très sensible à travers tout le film.

La bouche rit
(Histoire de Paul)

par
Pascal Bonitzer

1. *L'obscénité.*

Ce qui frappe d'emblée dans *Histoire de Paul*, c'est l'obscénité. L'obscénité profonde, essentielle, ontologique aurait dit André Bazin (lequel aurait aimé le film), du monde asilaire, du monde carcéral dont il est un aspect. Quoi de plus obscène que la pauvreté ? Et le monde carcéral est pauvre : pauvre en biens, pauvre en événements, essentiellement pauvre. Cela, René Féret le montre bien, si bien que c'en est intolérable : cette obscénité criante du nécessaire déshabillage à l'arrivée (l'obscénité du déshabillage fonctionnel), puis du revêtement de l'habit d'interné, cette espèce de pyjama informe, incolore ; le pyjama rayé, le pyjama à pois, la chemise de coton des autres internés, la salle nue comme la chambre froide d'une boucherie, les lits qu'on fait, les draps qu'on change, les corps qu'on borde, le bruit incessant, sourd, mol, de la radio, long vomissement sans mal, sans hoquets, sans spasmes, de voix, de musique et de bruits, l'ensemble évoque avec une précision froide et chargée d'un comique secret, rarement affleurant, *tous* les lieux carcéraux par lesquels *tous* nous sommes passés, passons ou passerons : l'école, l'armée, la prison, l'hôpital... Pornographie du monde asilaire : où le corps est réduit à la plus essentielle nudité, parce que sans emploi : dépôt, déchet, témoignage abject d'un mouvement arrêté, et que le sadisme de l'institution (le sadisme, on le sait, est instituteur et institutionnel ; *cf.* Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, 10/18) s'emploie à faire fonctionner pour lui extorquer le simulacre de la vie régulière. Pas de différence, dans *Histoire de Paul*, entre faire prendre un bain et administrer le supplice de la baignoire.

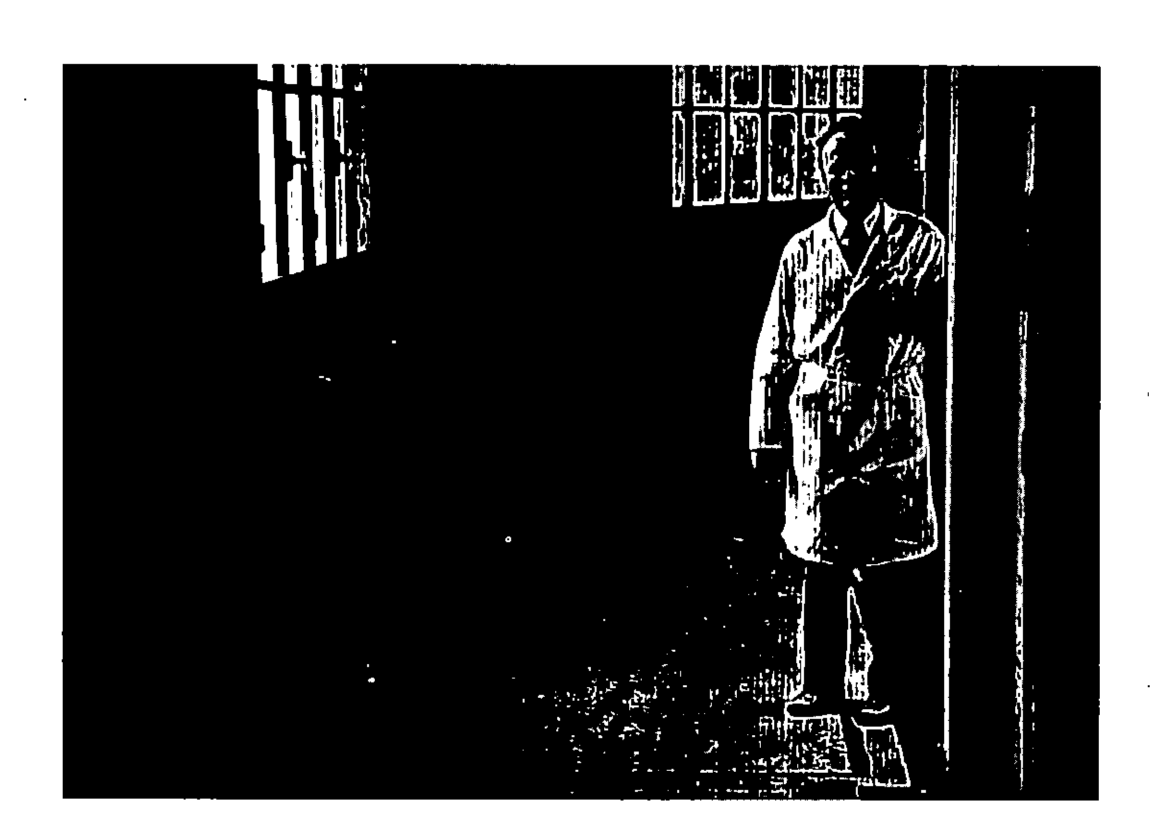
2. *L'école.*

L'école, l'armée, la prison, l'hôpital. L'hôpital, sans doute, est le modèle, où le sujet comme malade est infantilisé ; et l'hôpital psychiatrique est un hôpital, avec ce que ce mot connote de pauvreté, de religiosité humide (la Pitié, l'Hôtel-Dieu...), bref, je l'ai dit, d'obscénité — de cette obscénité spéciale.

Mais l'école, l'armée, la prison : regardez bien, dans *Histoire de Paul*, les personnages. Ils sont tous là : le gros garçon à lunettes (le pyjama en soie : famille aisée), c'est l'élève bien sage. Il y a le militaire un peu fasciste, un peu légionnaire, un peu para (Olivier Perrier), qui est là depuis quinze ans, engagez-vous, rengagez-vous. Il y a celui qui s'évade, un peu truand, un peu sombre. Si l'asile de René Féret est si évocateur, c'est parce qu'il condense tous ces lieux, parce que les rapports qu'il décrit ne sont pas ceux seulement, étroitement, réalistement, de l'asile, mais dans le jour cru que projette celui-ci (parce qu'il en est la caricature), tous ces rapports de pédagogie infantilisante, maternante, que nous avons eu, avons ou aurons à subir.



Histoire de Paul.



3. *La bouche.*

Quand on dit oui, c'est oui à la mère. Quand on se révolte, c'est contre la mère. Des psychanalystes un peu imbéciles ont cru découvrir que Mai 68, c'était la révolte contre le père. Et si c'était contre la mère, contre la digestion satisfaite de l'institution maternante ? La révolte contre le père, c'est la chose du monde la mieux partagée. C'est même comme ça qu'on intériorise la loi. Mais contre la mère, c'est autre chose : dire non au sein, dire non à la bouche, fermer la bouche, fermer l'anus, refuser de manger, refuser de chier, c'est autrement difficile.

On ne dit pas, dans le film, la raison de la tentative de suicide de Paul. On pourrait penser qu'il s'agit d'un prétexte, d'un artifice d'exposition pour introduire le personnage dans l'espace dont il (et avec lui le spectateur) va faire l'expérience, l'épreuve. Mais lentement, au cours du film, se forme un soupçon : et si la cause de ce suicide, *c'était précisément la réalité asilaire ?*

Histoire de Paul, histoire de Jonas, dit Foucault. Avalant avalé. Tout consiste et culmine en effet dans l'avalage final des crêpes, cette ingestion monstrueuse, interminable, mécanique, par laquelle Paul accède enfin, au contentement de tous, et selon un paradoxe auquel tout le film est sensible, au double statut, étrangement non contradictoire, de *fou* et de *normal*. Fou parce que normal, normal parce que fou. Conforme.

4. *La répétition.*

L'asile caricature l'institution. C'est à rappeler que la caricature n'est pas l'exagération, la déformation, mais le trait accusant qui fait saillir, par simplification ou amplification, la vérité. En ce sens, les internés, les carcérisés, accusent, ils accusent la normalité : « Il a été sage, Jacques ? Il a pas été sage, Jacques. Il a été sage, Jacques. » Etre fou, c'est *répéter* la normalité. La répéter comme un acteur, la répéter comme un double, un simulacre, la répéter comme un disque rayé. La parodie, c'est cela, et la virulence parodique du film de René Féret réside dans la rigueur avec laquelle sa mise en scène enregistre et porte cette répétition, toutes ces répétitions (répétitions de mots, de lambeaux de phrases, répétitions de gestes, de comportements, de situations, piétinement, ânonnement, morne enfer des corps pédagogisés pour que rien n'arrive : la forme de l'enfer, c'est le cercle). « Comme d'habitude... Comme d'habitude. » Mais comment ne pas percevoir dans la sourde hilarité folle avec laquelle ces mots sont dits, dans la silencieuse hilarité qui habite même le sérieux et la mauvaise humeur des fous, fixée dans le froid du jour asilaire, l'image vertigineuse du métro-boulot-dodo à quoi nous sommes condamnés ? Prodigieuse efficacité de ce « comme d'habitude... comme d'habitude », qui répète la répétition, qui dit ce qui se passe dedans comme ce qui se passe dehors : le personnage, en effet, fait le va-et-vient, ses parents périodiquement le reprennent, et le reprennent où ? A la boucherie où il va pouvoir « recommencer à couper de la viande ». Ainsi se trouvent marquées, avec une force comique d'autant plus grande qu'elle est elliptique, la cause et la connotation de ce « comme d'habitude... comme d'habitude » : c'est la phrase commerciale offerte aux clients réguliers. Le garçon aux lunettes est, lui aussi, un client régulier de la boucherie asilaire. Le dedans répète le dehors, le dehors répète le dedans ; ou plutôt, il n'y a pas de dehors.

Pascal BONITZER.



LA CECILIA

par
Jean-Louis Comolli

De *Cecilia*, les Cahiers du Cinéma parleront plus longuement dès la sortie du film, prévue pour janvier 1976. Dans ce texte, Jean-Louis Comolli présente son film, *évoque* sa préparation (assez longue pour constituer un itinéraire, parallèle à celui de la revue et *avance* les éléments destinés à enrichir un débat déjà entamé (Cinéma et Histoire). Texte de balisage donc. A suivre.

L'exil, l'enclos

Avant tout *La Cecilia* (pour moi) est un film sur la migration. Sur le passage d'un pays à un autre, d'une culture à une autre, d'une langue, d'une société, à une autre langue [1], une autre société. Aussi bien sur le passage d'un type de lutte à un autre, d'une sorte de marginalité à une autre.

1. S'il est vrai que l'histoire d'un film donne un aperçu même partiel du rapport de ce film à l'histoire, disons que ce n'est évidemment pas seulement par visée réaliste que l'on a tourné *La Cecilia* en italien, mais parce que travailler dans cette langue était pour moi qui ne la savais pas, comme pour Marianne Di Vettimo (co-scénariste et assistante du film) qui la savait, faire retour sur nos propres migrations ; disons aussi que ce n'est sûrement pas par hasard que pour faire ce film nous avons laissé Paris pendant un an (et quant à moi, les *Cahiers* pendant presque deux ans), qu'à Rome même nous nous sommes tenus loin du cercle des amis, que nous avons tout fait pour tourner ce film *le plus loin possible*.

De quoi s'agit-il ? Ces anarchistes italiens de la fin du XIXᵉ quittent leur pays, comme beaucoup d'autres émigrants italiens. Et vont au Brésil fonder une « colonie anarchiste expérimentale ». Une *colonie,* la « Colonia Cecilia », le terme n'est pas indifférent puisqu'ils l'assument, eux qui ont combattu précisément contre les débuts sinistres du colonialisme italien en Afrique. En France, les tentatives de commune anarchiste s'appellent « commune », ou « milieu libre ». Au Brésil, c'est colonie. Des colons anarchistes ? Mais oui, et c'est un premier paradoxe, un premier *déplacement* par rapport à la norme des anarchistes comme à celle des colons.

Ils émigrent donc. L'exil était alors la condition de beaucoup d'anarchistes, spécialement italiens : mais généralement l'exil forcé, soit qu'on les bannisse, qu'on les isole dans des îles, soit qu'ils cherchent eux-mêmes refuge à l'étranger (Lugano) pour échapper à une vague ou l'autre de répression. L'exil volontaire c'était beaucoup plus rare. Voilà pourquoi ceux de la Cecilia se font traiter de « déserteurs » par Malatesta, par la plupart des anarchistes italiens. Ils ne s'exilent pas seulement de leur pays, ils s'exilent des rangs de l'anarchie, ils se mettent au ban des révolutionnaires. Double exil, déplacement supplémentaire hors des courants.

Au Brésil, les émigrants deviennent immigrants, les exilés colons. Mais on ne peut pas dire qu'ils ont quitté un pays pour en trouver un autre. On ne change pas comme ça de culture, de langue ; et surtout les colons constituent toujours un supplément difficilement absorbable dans le pays colonisé. Ils forment une enclave, une greffe qui est longue à prendre (quand elle prend) ; on peut même dire que là où ils arrivent ils commencent par être rejetés. Double rejet, du lieu d'origine, du lieu de destination. Où sont-ils? Dans un entre-deux, sur une frontière, entre l'Italie d'au-delà des mers, l'Italie référentielle et perdue, et la « petite Italie » qu'ils s'efforcent d'enclaver dans le corps, étranger pour eux, du Brésil.

L'enclave est toujours moins offensive que défensive : c'est un refuge, l'îlot du familier au milieu de l'étrangeté. A l'intérieur du pays où ils immigrent, les colons s'exilent encore. Ou plutôt c'est la tentative un peu folle d'annuler symboliquement le premier exil en reconstituant autour de soi une représentation du point d'origine. Ils passent aussi par là, les anarchistes de la Cecilia — bien que leur projet soit surtout de passer d'une vie contrainte dans la société bourgeoise à une vie libre en anarchie. Le Brésil est pour eux, alors même qu'ils y campent, un grand *voisin* qu'on ne peut éviter pour un certain nombre de services ou de corvées. Ils n'en connaissent rien, à part Rossi, leader du groupe, qui en parle un peu la langue ; et ils veulent en connaître le moins possible. La migration, ce pourrait être l'occasion d'une aventure culturelle, d'une ouverture à l'autre ; ici, et souvent, ça fonctionne plutôt comme repli, renfoncement à l'intérieur du petit monde (névrose).

L'exil comme ce qui protège. L'enclave comme clôture. Ils ne sont pas seulement italiens au Brésil : ils sont anarchistes dans un monde féodal (empire, latifundiaires, esclaves). Ils ne s'isolent pas seulement parce que

leur commun caractère d'émigrés, d'étrangers, les incite à rester entre eux : mais parce que l'expérience de vie anarchiste qu'ils veulent mener a besoin d'isolement. Certes, la colonie est « ouverte » : mais aux seuls candidats-sujets de l'expérience. Elle est ouverte à sa propre condition, à elle-même. Elle marche donc en circuit fermé, à l'écart aussi bien des autres colonies alentour (Allemands, Polonais) que du Brésil même.

Ces exilés de toutes parts, ces isolés de tout sont contre toutes les barrières. Ils veulent les abolir entre eux (barrières de classe, de culture, de morale) comme ils veulent les abolir autour de la colonie. La clôture est là, pourtant : la forêt qui ceinture leurs prairies, la langue, le marché, les lois des autres dont ils ne sont pas longtemps oubliés. Ou bien l'exil est errance et dispersion, ou bien, s'il se fixe, il est clôture. La marge culturelle ne vient pas seule, elle est redoublée par la marge idéologique, la marge économique. « En marge », c'était l'un des slogans de l'anarchisme français à la fin du XIXe et au début du XXe. Nous y sommes toujours en plein. Mais quelle marge ? Sûrement pas celle qui se taille un espace et des conditions sur mesure, pas celle qui fait écran. C'est ce que finissent par opposer à Rossi quelques-uns de ses camarades : l'espace clos ou l'espace ouvert ? l'expérience ou la pratique ? la fixation ou l'essaimage ? l'exil toujours, justement, ou la migration ?

L'histoire, la fiction

Il y avait deux désirs : celui de raconter une histoire (et même ce qu'on appelle une « belle histoire ») et celui de faire un film historique. Ou plutôt un film où l'histoire ne joue pas comme référent plus ou moins proche (une date, un lieu, un événement) ni comme décor (la toile de fond), mais comme élément actif du récit, comme réseau de détermination des personnages et des actions, comme structure et comme mouvement de la fiction. A la limite, raconter une histoire telle qu'elle ne progresse que sous la pression, sous le choc même de la causalité historique. En acceptant, de ce principe, aussi bien les effets téléologiques (le développement des contradictions est relativement prévisible) que les effets erratiques (pas de logique de la psyché des personnages, pas de psycho-logisme) et les effets d'étrangeté (fiction lacunaire, narration par à-coups, par sautes, par bribes).

Tout a commencé par une chanson, et italienne, pas par hasard. Et anarchiste. Il y a une tradition populaire et vivante en Italie de la chanson politique ; elles sont belles, elles sont bouleversantes, et même quand elles donnent dans l'emphase, dans le chœur, dans la fanfare, elles sont dures, violentes, cassantes, elles ne composent pas. Elles ont les musiques des danses du peuple, les rythmes des chants de travail, les voix usées des paysannes ; elles empruntent, elles détournent : l'opéra (*Vieni o Maggio,* c'est l'air du *Va pensiero* du *Nabucco* de Verdi), l'opérette (*Quando l'Anarchia verrà,* c'est le refrain de *Frou-frou*), la romance sentimentale, la complainte. Elles parlent aussi les langues diverses du peuple, elles en prennent toutes les cadences dialectales, elles bougent du Nord au Sud, de la montagne à la plaine. Au milieu de toutes ces chansons écoutées dix fois, les socialistes, les communistes, les anarchistes, une, un jour : *La Colonia Cecilia.* Elle va vite, c'est une sorte de marche : « Alerte, camarades! »; on y parle des forêts, de la douleur et de la mort, de faire l'union et de former la colonie sociale. Les cinq lignes de la pochette en disent à peine plus : le Brésil, 1890, Giovanni Rossi, l'expérimentation de l'anarchie.

Quelques points de repère, des références historiques, mais pas d'histoire. On est en mai 1971. A Rome, Eduardo de Gregorio finit par trouver, à l'Istituto Gramsci, un petit livre de Rossi : *Cecilia, communauté anarchiste expérimentale*. Lire ce livre, cela devient très vite lire les manques de ce livre [2], remarquer ses silences et les analyser à partir de la documentation peu à peu rassemblée.

Silences, omissions, allusions lointaines ? C'est de tout ce que ne dit pas Rossi, ou de ce qu'il dit à peine, en passant, que la fiction se constitue, qu'elle tire son matériel. L'histoire commence à circuler dans l'entre-deux du dit et du non-dit de Rossi. Ce que Rossi tait complètement? Curieusement des données fondamentales de l'aventure de la Cecilia, des événements qui déterminent le sort de la colonie, qui changent le cours de l'expérience. Pas un mot, par exemple, de l'empereur du Brésil, Dom Pedro II, que Rossi rencontre à Milan en 1887, et qui lui accorde des terres au Parana pour y installer sa commune anarchiste. Rien non plus sur l'obligation que, une fois l'empereur déposé, la nouvelle République fait aux colons de racheter les terres où ils sont : voilà pourtant la Cecilia affectée d'une dette qu'elle ne pourra rembourser qu'en réinstaurant en son sein une division du travail entre paysans qui resteront à cultiver les terres, et ouvriers, envoyés comme terrassiers et manœuvres sur les chantiers coloniaux du Gouvernement. Presque rien sur les relations difficiles de la colonie avec son dehors immédiat : les acheteurs et les commerçants, les grandes exploitations agricoles qui font la loi sur les marchés. Peu de chose (quelques notations incidentes et aucune tentative d'analyse) sur les contradictions à l'intérieur même du groupe des colons, pourtant rien moins qu'homogène : des artisans, des paysans, des ouvriers, des intellectuels : des niveaux fort différents de politisation et de culture. Un mot seulement en passant sur le fait que dans le groupe des premiers pionniers il y a une femme, une seule ; et pas un mot sur le sexe, ni à la période de la femme unique, ni plus tard, quand les familles s'installent. Enfin, et ce n'est pas l'omission la moins troublante, Rossi, qui insiste longuement sur le caractère rigoureux, sur l'ambition scientifique de l'expérience de vie anarchiste qui se tente à la Cecilia, n'explique pas son absence de la colonie pendant plus d'un an.

Ces faits escamotés dans le livre deviennent dans le film les éléments moteurs de la fiction. Pas seulement parce que leur escamotage même les désigne comme des opérateurs, comme des articulations d'autant plus nécessaires qu'elles ont été censurées. Parce que Rossi ne pratique pas cette censure au hasard : elle a sa cohérence. Elle s'exerce sur les contradictions fondamentales de la commune anarchiste, qui la programment, qui la limitent, et qui, de n'être pas résolues, la font éclater. Ce qui est censuré, c'est d'abord l'histoire du Brésil comme dehors de l'enclave qui fait pression sur elle, qui fait irrésistiblement retour en elle (de même que fait retour l'histoire de l'Italie elle aussi refoulée par l'émigration des anarchistes au Brésil). C'est aussi l'histoire de la commune, le processus de développement des contradictions intérieures au groupe, les clivages et les crises qui l'affectent. Les causes externes et les causes internes : voilà le mouvement de la fiction, ses accélérations, ses sauts. Voilà la structure de cette histoire : le dedans et le dehors, le dehors comme refoulé et retour du refoulé.

Ce que Rossi ne voit pas, c'est l'histoire, ce sont les déterminations historiques de son temps, de son présent, c'est-à-dire en dernière analyse les contradictions économiques et politiques dans lesquelles son projet est pris, par lesquelles il est traversé, qui en sont la critique active et causent

2. D'abord, parce que c'est un livre *double* : l'addition-opposition de deux essais, le premier sur la Cecilia pendant trois ans, le second sur une expérience d'amour libre que Rossi y vit — y *conduit*, devrait-on dire, tant il en garde le contrôle. D'un côté, une description assez survolante des trois premières années de la colonie, qui s'attache surtout à accumuler les faits de *travail*, les résultats agricoles des colons, et à relever les signes de *liberté* : pas d'organisation, pas de chefs, pas de police, pas de règlements, pas d'horaires, etc. Travail plus liberté : c'est pour Rossi la démonstration expérimentale, « scientifique », que « l'anarchie est possible et praticable dans toute la vieille société bourgeoise ». D'un autre côté, l'amour libre, mais pris dans le cadre d'une expérimentation rigoureuse : questionnaires détaillés aux trois sujets (Rossi, la femme et l'autre), analyses psychologiques, introspections réciproques, tout un appareil historique, scientifique, théorique qui aboutit à la condamnation sans appel de la famille comme « incompatible avec la vie socialiste » et prône l'amour libre à la fois pour miner la famille et pour la remplacer. D'un côté un livre qui se presse d'en finir, qui expédie les problèmes et les drames de la colonie comme de banals incidents (alors qu'il se veut le *rapport* d'une expérience) ; de l'autre côté un livre qui fouille, qui détaille, qui ne s'épargne pas la plus mince notation.
Discours double, aussi, par la place qu'y a Rossi. Autant il se tient à distance (celle de l'observateur) dans le premier essai, comptant les points, esquivant (au figuré comme au propre : il est absent pendant un an de la colonie) les difficultés, autant il s'implique dans le second, s'y met au centre. Alors il faut lire un livre par l'autre, un livre sous l'autre. On est frappé d'abord par la non-complémentarité des deux livres : rien dans le premier (la vie de la Cecilia) n'embraie sur le second (l'expérience d'amour libre à la Cecilia : mais ce pourrait être ailleurs) ; ils ne s'emboîtent pas. Mais ils se recouvrent l'un l'autre, ils se masquent mutuellement, comme si par exemple l'importance du discours sur le sexe du second voulait masquer l'absence de toute information sur les relations sexuelles à l'intérieur de la communauté dans le premier.

son échec. L'histoire, le système des référents historiques ne peuvent pas, ne doivent pas jouer ici comme dehors absolu, référent-maître[3], mais comme dehors causal, dehors dans le dedans, qui agit sur lui, le détermine et le transforme dans le processus même de son refoulement par lui.

3. Je pense aux séquences pré-générique ou générique de certains films de Jancso (*Silence et cri*, par exemple), ou bien aux voix *off* de certains films du groupe Dziga-Vertov (*Vent d'est*, *Pravda*, par exemple) qui toutes deux ont pour fonction, par un montage d'actualités ou par une lecture de textes politiques, d'assigner à l'histoire une place hors et au-dessus de la fiction, la position de maîtrise du savoir référentiel qui joue comme garantie : d'y faire appel, d'en être appelé, le film garantirait son historicité.

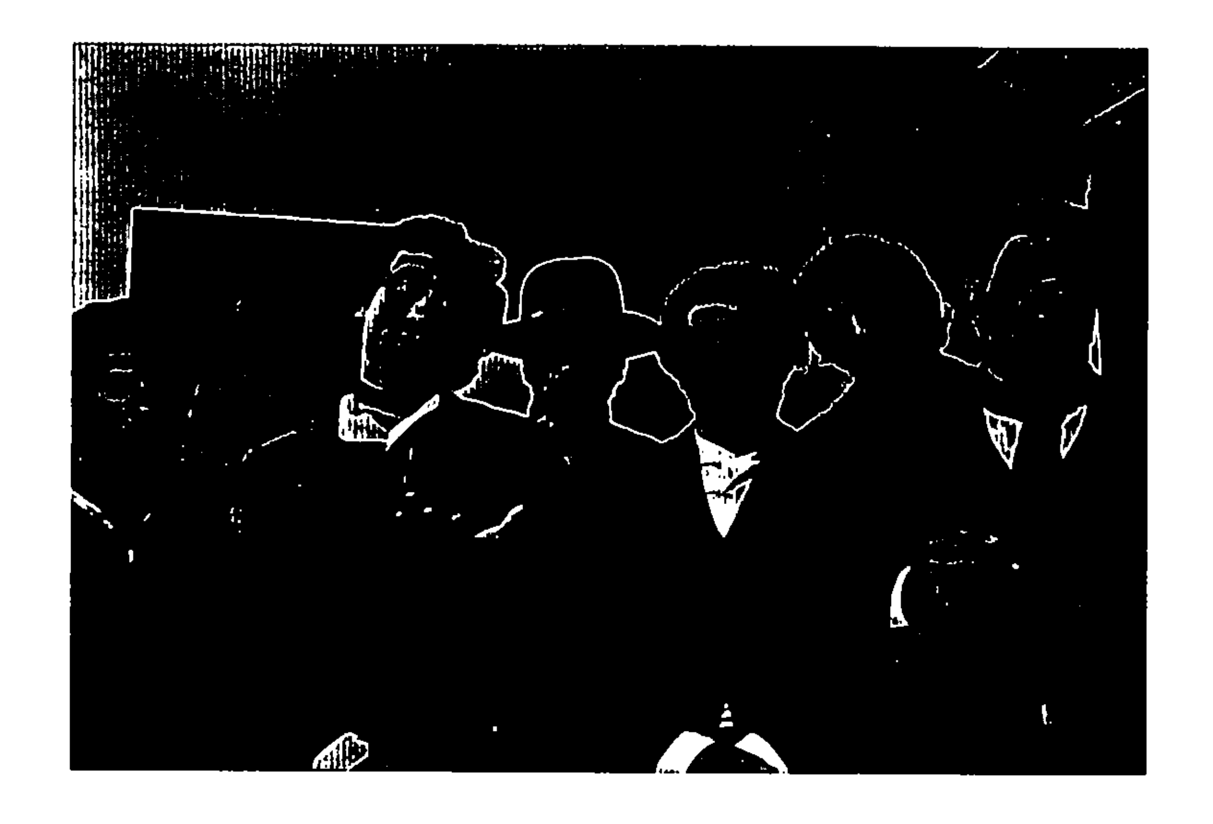
Ici, l'histoire du Brésil, l'histoire de l'Italie n'interviennent pas dans la fiction sous la forme d'un savoir référentiel qui désignerait, du dehors et d'en haut (la place de l'auteur), l'autre scène, la scène historique réelle ; elles interviennent de l'intérieur de la fiction, comme dispositif fictionnel ; c'est l'autre scène qui produit la fiction, qui la rend possible ; si la fiction d'un film ce sont les parcours de ses personnages, disons que ces parcours sont l'impossible évitement de cette autre scène.

Comme l'histoire joue dans la fiction, l'histoire du Brésil, l'histoire de la Cecilia, on les a fictionnalisées. Non pas que se produise dans la fiction autre chose que ce qui s'est produit dans le réel référentiel : mêmes événements, mêmes contradictions. Mais la fiction est une *condensation :* elle resserre et ramasse un certain nombre de faits (la déposition de l'empereur, l'affranchissement des esclaves, la République, la guerre civile) qui sont plus distants dans le temps historique : la temporalité fictionnelle condense la temporalité historique, la précipite. De même pour l'histoire interne de la Cecilia : on a précipité son cours, condensé ses étapes (dans le réel historique, il n'y a pas une arrivée et un départ des familles, mais plusieurs, une succession de va-et-vient). Condensation au double sens de resserrement temporel et de concentration, de resserrement spatial. Fictionnalisée, l'histoire s'essentialise. On a fait intervenir comme événements fictionnels non seulement les contradictions que Rossi ne voulait pas voir, qu'il refoulait, mais aussi celles qu'il ne pouvait pas voir, puisque antérieures à l'arrivée du groupe au Brésil (l'affranchissement des esclaves), ou postérieures au récit de Rossi (la guerre civile). En accélérant le mouvement des contradictions, en condensant leurs phases et ce qu'elles pouvaient avoir de dilué dans le temps, de dissous dans l'anecdotique, on a fait travailler l'histoire comme une fiction (comme un rêve), on a forcé le choc en retour de son refoulement.

L'anarchie, le désir

Il y a dans l'anarchie toute la force du désir, désir de révolution, désir de transparence des rapports sociaux, de fin des contradictions par l'épanouissement des différences ; c'est l'érotisation de la politique, l'accent placé sur la contradiction entre oppression et jouissance (liberté). Mais ça ne fonctionne pas tout à fait comme ça chez Rossi. Certes son anarchisme peut se ranger sans problème dans l'un des grands courants du mouvement anarchiste à la fin du XIXe, le communisme libertaire : refus de l'organisation, mise en commun des ressources et du travail, libre association des travailleurs réglée par leur seule inclination (leur plaisir : voir Fourier). Et quelque chose en plus : l'expérimentation, la pulsion constante d'expérience. Il ne participe pas aux luttes idéologiques entre les diverses tendances anarchistes, il n'élabore ni ne combat aucune doctrine, à la limite lutter et vivre en anarchiste ne l'intéresse pas si ce n'est pas à l'intérieur d'un dispositif qui démontre le plus « scientifiquement » possible que cette vie anarchiste est praticable. Ce dispositif, c'est la colonie expérimentale, c'est l'expérience. C'est dans le rôle de l'expérimentateur que Rossi se plaît : à la place du *metteur en scène.* L'anarchie, pour lui, ne vaut que d'être reproduite expérimentalement, représentée sur la scène de l'expérimentation, prise dans le redoublement du regard du témoin, qui est à la







fois dedans et dehors, centre moteur de l'expérience, et hors d'atteinte d'elle.

Un « metteur en scène » qui se tait, qui n'intervient pas, qui s'absente, qui regarde de loin, qui n'est pas au milieu du tableau, qui laisse faire : qui refuse le rôle du chef parce qu'il est à la place du maître. Et plus il s'absente, plus il se perd, plus autour de lui on sollicite son intervention, sa prise de parti. Mais il est en avance d'un plan, d'un projet, en train d'expérimenter une relation d'amour libre alors qu'on l'interpelle de l'intérieur du conflit politique. Voilà la logique du personnage Rossi dans le film. Loin de l'anarchisation du désir, aussi bien que « loin des luttes », de toutes les luttes, pris dans le seul fantasme magistral de l'expérimentation : l'expérience *à la place* de la pratique, la science *à la place* de la politique.

L'objet du film a changé en cours de route (il faut dire que la route fut particulièrement longue et tortueuse) : dans le projet initial il y avait une critique de ce qu'on appelait à l'époque (1971), de façon quelque peu condescendante (du haut d'un certain dogmatisme), les « tendances anarchisantes de la petite bourgeoisie intellectuelle », et spécialement l'essaimage des communautés où pas mal d'ex-militants allaient « essayer autre chose ». Il s'agissait, par l'analyse d'un modèle historique (la Cecilia de Rossi), de saisir les plus importantes des contradictions dans lesquelles les essais communautaires sont généralement pris [4] : révolution en petit cercle, harmonie en vase clos, refoulement du politique au-dehors comme au-dedans du groupe. Il est toujours dans le film, ce discours, et surtout la critique de la clôture, de l'enfermement dans une marge faite sur mesure. Mais il n'est plus seul : la critique s'est déplacée sur un autre objet (et le déplacement même de l'axe politique des *Cahiers* dans le cours de 1972 n'y est pas pour rien), qui est, à travers le projet anarcho-expérimental de Rossi, la place même de l'intellectuel révolutionnaire dans un processus de luttes, son rapport aux autres (place du maître, statut du savoir), sa responsabilité devant eux et sa mise en question par eux. Autrement dit, le personnage négatif a changé : ce n'est plus Rossi l'anarchiste (et à travers lui la négativité de l'anarchie), mais Rossi le théoricien, le maître de l'expérience qui s'arrange pour n'y rien risquer. Ce n'est pas seulement la politique (et même, à la limite, l'anarchie comme lutte, comme engagement) que refoule Rossi, c'est aussi le discours et le corps de l'autre, le désir de l'autre dont il ne veut rien savoir.

4. C'était d'une certaine façon rejoindre les critiques que les anarchistes eux-mêmes faisaient à Rossi : de poursuivre une preuve fantomatique de la possibilité de l'anarchie, de déserter le front des luttes sociales, d'établir à l'intérieur du monde bourgeois une enclave inutile et impuissante. (A quoi Rossi répondait par la litanie de l'expérimentation.) Ce qui conduisait à se demander ce qu'il y avait d'anarchiste dans le projet de Rossi : en tout cas pas l'engagement, pas l'enthousiasme révolutionnaire ; à se demander aussi ce que la déviance du projet de Rossi nous apprend sur l'anarchie : un certain aveuglement sur la politique, c'est-à-dire sur la nature des classes et leurs luttes, un certain primat de l'idéologie, et une grande confiance en la force intrinsèque des idées, la manifestation de la vérité et de la justice (cachées, déformées par les bourgeois) devant suffire à rallier les masses.

Le théâtre, la profondeur

Le film commence et finit par le théâtre. Avant le générique, c'est un théâtre qui est le *cadre* de la rencontre entre Rossi et l'empereur du Brésil. Cela se passe dans la loge princière, ce point qui est au principe de la représentation classique, point central et centreur de la scène théâtrale à l'italienne, lieu d'origine et de convergence du faisceau des rayons perspectifs, lieu et loi de la *mise en ordre* du regard dans le spectacle. Et cela se passe pendant un entracte, ou plutôt à la fin d'une représentation, sur le fond du rideau rouge qui masque encore la scène, provisoirement. La loge elle-même est la scène où l'anarchiste accepte la *concession* que lui donne l'empereur, le don du mécène. Et au fond, dans l'axe, entre et derrière les deux silhouettes, il y a, de l'autre côté du rideau rouge qui la cache et la désigne, l'autre scène, la fiction qui va commencer et la poussée de l'histoire qui va la faire avancer.

La fin du film [5] (une fin qui s'étale, qui insiste sur tout le dernier tiers du film) est la montée progressive du théâtre, l'investissement de la représentation cinématographique par des bribes, des bouffées de représentation théâtrale. D'abord le théâtre des enfants qui représentent le « repas du soir » : la scène de famille (déjà la conférence de Rossi sur la famille fait jouer le couple acteurs-spectateurs) ; répétition vite interrompue par le rappel des enfants, acteurs et spectateurs, dans leurs foyers. Ensuite, la répétition-représentation d'un passage de *La mort de Danton* (« Au nom de la loi il n'y a plus de lois »), interrompue par l'arrivée dans le spectacle d'un spectateur imprévu, le surgissement dans la représentation d'un représentant de la loi (l'officier brésilien), l'entrée en scène de l'autre scène.

Ce qui lance la fiction en mettant en place un dispositif de refoulement (la protection impériale est censée abolir les difficultés, épargner les luttes : la Cecilia à la fois commence par une autorisation paternelle et se présente comme la réalisation d'un rêve) ; ce qui la bloque, le retour éclatant du refoulé historique.

Après le départ violent des familles, les contradictions ont éclaté, leur éclatement n'est plus différable, n'est plus contrôlable. Rossi, qui avait encore la parole (celle du théoricien, celle du maître à penser), se la voit ôter, prendre par Luigi, l'ouvrier anarchiste qui passe de la négativité à la positivité : dans la scène du théâtre il n'est pas acteur, pas personnage, il occupe la place du souffleur, puis celle, symétrique, de l'interprète qui traduit au groupe l'ultimatum de l'officier (accepter leur enrôlement dans l'armée brésilienne ou être « traités comme des déserteurs »). Puis il se tait quand Luigi, manteau noir de Robespierre et foulard rouge, intervient pour dire le mot de la fin. Le recours au théâtre, sa montée, sa réinscription finale dans la fiction c'est donc aussi pour le groupe le moyen de marquer son autonomie par rapport à Rossi, d'en finir avec ce qui apparaît alors comme son rêve (programmé dans la scène initiale du théâtre), son fantasme, sa « mise en scène » ; de le mettre à l'écart, de le congédier, de briser enfin la clôture, d'ouvrir et de déplacer la scène. A l'intérieur de la maison commune, dans le cercle étroit des acteurs-spectateurs, la représentation de *La mort de Danton* apparait d'abord comme le redoublement fantasmatique de la clôture de la colonie : après le choc du départ des familles, le refuge sur la scène préservée du spectacle. Mais les places ne sont plus les mêmes, les acteurs eux-mêmes effectuent leur redistribution : Rossi souffleur, Luigi Robespierre ; la représentation est la brèche par où, comme un *coup de théâtre*, s'engouffre le dehors : en se théâtralisant, la scène fantasmatique (le rêve de Rossi) se décale, se fêle, s'ouvre et cède à la scène historique ; les personnages de la fiction deviennent acteurs [6], façon aussi de marquer symboliquement leur sortie du rôle de complices de l'expérience (fictive) où Rossi les avait entraînés; c'est à eux maintenant d'agir, de choisir leur place (c'est le sens de ce que leur dit Luigi).

Le théâtre comme basculement de la fiction, comme superposition, décalage, déboîtement de deux représentations, l'une sur l'autre, l'une contre l'autre.

Ce dédoublement de la scène que l'inscription du théâtre produit dans le film, la profondeur de champ le produit dans le plan. Nous avons pris, avec Yann Le Masson qui a fait la photo et le cadre, le parti d'employer presque constamment des objectifs à courte focale, qui donnent un champ net dans son lointain, un espace divisé en plans étagés en profondeur, des arrière-plans qui soient aussi lisibles que les premiers plans. Cela, paradoxalement,

5. Le film finit plusieurs fois avant de finir pour de bon : le départ des familles est une fin (celle de l'expérience communautaire, celle des illusions quant à une coexistence magique de groupes sociaux aux intérêts et aux idées contradictoires) ; le bilan qui suit ce départ et l'isolement de Rossi à quoi il aboutit est une seconde fin : ceux qui restent commencent à ouvrir les yeux sur leurs propres erreurs, et le groupe se retourne contre Rossi. Le film pourrait s'arrêter là — Rossi seul dans la vallée de la Cecilia, seul comme au moment de l'arrivée, la boucle bouclée. Mais ça continue, ça repart par la représentation de *La mort de Danton*, nouvelle fin, fin supplémentaire, fin déplacée dans le théâtre. Une fin dramatique (le départ des familles), une fin politique (le groupe se détache de la figure du leader, du père), une fin symbolique (dans la scène de la représentatoin, l'autre scène). Dans la mesure où la fiction, ici, est le développement et le déplacement de plusieurs niveaux de contradictions, elle ne peut finir, se clore (une fiction est toujours close, achevée, elle tend toujours vers une fin, s'organise en vue d'une fin), que par résonance, par contamination, par répétition sur chacune des scènes où elle s'est tenue.

6. Ici il faut souligner à quel point le groupe des acteurs du film a fonctionné comme collectif de travail, à quel point chacun d'eux a pris une part active non seulement à la mise au point de son personnage mais à celle de la collectivité des personnages, à la réécriture et à la transformation de scènes entières, de pans entiers des dialogues, à l'improvisation et à l'invention sur le tournage de scènes nouvelles. (Tout cela à travers des discussions fréquentes et riches, qui n'évitaient pas, loin de là, d'aborder les questions politiques et idéologiques posées aussi bien par le projet du film que par nos méthodes et nos conditions de travail.)

non pas pour renforcer le réalisme de l'image (la profondeur de champ comme « plus de réel »), mais pour théâtraliser le plan : pour jouer dans la verticalité de l'image comme au théâtre on peut jouer dans l'axe vertical de la scène, dans sa profondeur, en utilisant dramatiquement ce qui est la condition centrale de la scène théâtrale à l'italienne [7] (régie par la perspective linéaire) : un espace théâtral immédiatement et totalement perceptible, un plateau donné d'emblée tout entier à la vue. A cette précision près que ce qui est sur la scène théâtrale disposé dans la profondeur réelle de l'espace devient sur l'image filmique nécessairement un étagement dans le plan du cadre, un *décentrement* latéral-vertical des « sujets » (sinon, ce qui est au premier plan masquerait toujours les seconds plans). A cette correction près aussi que les courtes focales, qui seules permettent l'appréhension de cette profondeur, le font en forçant sur la perspective, amènent en même temps que le fond une déformation plus ou moins grande des bords latéraux du champ. C'est pourquoi la profondeur de champ cinématographique ne se glisse pas dans la « naturalité » de la perspective linéaire, mais forcément souligne cette perspective, l'accentue, en désigne la courbure, dénonce le champ visuel qu'elle produit comme une construction, une composition où il n'y a pas seulement « plus de réel », mais où ce plus de visible est organisé spatialement dans le cadre, dramatisé. La profondeur de champ n'efface pas la perspective, ne la fait pas passer pour la « normalité » de la vision, mais la rend lisible en tant que codage (extériorisation du code intériorisé) ; elle la dénaturalise : la dramatise. La relation qui s'établit à l'intérieur du cadre et dans la durée de la scène entre les actions ou les figures du premier plan et celles des seconds plans ne fonctionne pas seulement comme un « montage dans le plan » (que Bazin opposait au découpage hollywoodien classique) mais comme la réinscription d'un espace et d'une durée théâtraux, où la lisibilité des sens passe par un parcours de l'œil, où le jeu des comédiens est un jeu de *relation* aux autres et aux éléments du décor, où les corps sont toujours pris dans l'espace et dans le temps, jamais abstraits. (L'abstraction est la méthode et le résultat de l'analyse des contradictions concrètes : un corps dans un espace, par rapport à d'autres corps ; une parole d'abord comme accent, débit, élocution ; des discours comme comportements, symptômes, crises relationnelles ; des conflits politiques comme conflits dramatiques [8].)

Jean-Louis Comolli.

7. Nous avons tenu, non seulement à tourner le film en italien et en son direct (ce qui signifie avant tout et à la fois l'inscription du corps dans la voix, et l'inscription de la voix dans l'espace scénique), mais à marquer les accentuations régionales et dialectales, à les travailler pour en faire la parole concrète des personnages (et non pas, comme c'est le cas dans la plupart des « comédies » italiennes, des éléments grossiers de typage caricatural qui refoulent les différences plus qu'ils ne les inscrivent, ou plutôt qui les refoulent en les codifiant).

8. Autrement dit : le politique non pas comme discours (autonome, flottant) ou comme leçon (magistrale), mais comme parcours, comme trace, marque sur des visages, gestes, parole, bref : théâtre.



Description et textes de *Moïse et Aaron*

Actes 2 et 3

TITRE *blanc sur noir*

Acte II

DEVANT LA MONTAGNE DE LA REVELATION

— *puis film noir*

44 LE CHŒUR (*off*) : 2'15" mesures 1-42
Où est Moïse ?
Où est le conducteur ?
Depuis longtemps déjà personne ne l'a vu !
Où est Moïse ? Nous sommes abandonnés !
Jamais il ne reviendra !
Où est son Dieu ?
Où est l'Eternel ?
Où est Moïse ? Nous sommes abandonnés !
Jamais il ne reviendra2! Où est son Dieu ?
Où est l'Eternel ? Depuis longtemps déjà personne ne l'a vu !
Jamais il ne reviendra ! Où est son Dieu ?
Où est Moïse, où est Moïse ? Où est-il ?

45 PLAN DEMI-RAPPROCHE : 3'30" mesures 43-111

ob. 75 — *sur Aaron, 3/4 profil droit ; ouverture obscure dans le mur de pierres derrière lui, à gauche du champ*

LES ANCIENS (*off*) :
Quarante jours ! Quarante jours ! Combien de temps encore ?

LE PRÊTRE (*off*) :
Quarante jours déjà que nous nous trouvons ici !
Combien de temps cela doit-il durer encore ?
Quarante jours que nous attendons maintenant Moïse,
et encore personne ne sait le droit et la loi !
Irreprésentable loi de l'irreprésentable Dieu !

UN ANCIEN (*off*) :
Toujours Juda occupe les meilleurs pâturages !

UN AUTRE (*off*) :
Pire que l'Egypte,
à la corvée sans jour de repos,
Ephraïm contraint les fils de Benjamin !

UN TROISIÈME ANCIEN (*off*) :
Les fils de Benjamin
ont ravi les femmes d'Ephraïm !

— *Aaron se tourne vers la gauche du champ : il est maintenant de face*

LES ANCIENS (*off*) :
La violence règne !
Le dérèglement ne connaît pas sa punition, ni la vertu sa récompense !
Quarante jours que nous attendons en vain
devant cette hauteur !

AARON :
Quand Moïse descendra de cette hauteur,
où la loi se révèle à lui seul,
ma bouche vous transmettra le droit et la loi.
N'attendez pas la forme avant l'idée !
Mais elle sera là en même temps.

— *il se tourne à nouveau vers la droite du champ : du doigt il montre la hauteur (hors champ)*

LES ANCIENS (*off*) :
Cela viendra trop tard !
Le peuple est désespéré !
Il se méfie de cette hauteur
dont la clôture le sépare de la montagne de la révélation.
Il enrage, — *Aaron se tourne vers la gauche*
il ne croit plus aucun de nous,
tient la clôture pour arbitraire,
la révélation pour un subterfuge, — *Bruit (venant de la gauche) du chœur (off) qui arrive*
le silence de Moïse pour une fuite !

46 PLAN DE DEMI-ENSEMBLE :
ob. 32 — *sur les Anciens (en plongée)* 55″ mesures 112-134

LES ANCIENS :
Ecoutez ! Ecoutez ! Trop tard !

LE CHŒUR (*off - face aux Anciens*) :
Où est Moïse ? Que nous le déchirions !
Où est l'Omniprésent ? Qu'il y assiste !
Où est le Tout-Puissant ? Qu'il nous en empêche !
Ne craignez rien ! Déchirez-le !
L'Irreprésentable ne l'a pas interdit !
Rendez-nous nos Dieux,
qu'ils fassent de l'ordre !
Ou bien nous vous déchirons,
vous qui nous avez pris la loi et le droit !

LES ANCIENS : — *ils se tournent vers la gauche*
Aaron,
aide-nous !
Parle-leur !
Ils nous assassinent !
Toi, ils t'écoutent !
Tu as leur cœur !

47 DEMI-RAPPROCHE : 1′55″ mesures 135-149
ob. 100 — *sur Aaron (en plongée)*

AARON :
Peuple d'Israël !
Mon frère Moïse séjourne, où il est toujours,
qu'il soit près ou loin de nous,
il séjourne sur cette hauteur :
près de son Dieu.
Peut-être nous a-t-il abandonnés,
lui qui était loin de nous,
peut-être son Dieu l'a-t-il abandonné,
dont il était près ;
peut-être vint-il trop près de lui !
C'est un Dieu sévère :
peut-être l'a-t-il tué !

Plan 47



48 PLAN D'ENSEMBLE :
ob. 25 — *sur le chœur (en plongée)* 35″ mesures 149-166

LE CHŒUR :
Son Dieu l'a tué !
Les Dieux l'ont tué !
Les Dieux forts anéantissent le sacrilège ! L'Eternel ne put le protéger !
L'Invisible ne vient en aide à personne ! L'Invisible ne se laisse pas apercevoir !
L'Eternel ne put le protéger !

L'Invisible ne se laisse apercevoir nulle part !
L'Invisible ne se laisse apercevoir nulle part !
Ne se laisse apercevoir nulle part !
Son Dieu est impuissant ! Il ne peut pas le protéger ! Déchirez-les !
Assommez-les, brûlez-les, les prêtres de ce faux Dieu !
Assommez, assommez-les, tuez-les !

49 PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE : 1'45"
ob. 25 — *d'abord sur les Anciens (en forte plongée)* mesures 166-206

LES ANCIENS :
Aaron,
aide-nous,
cède !

— *la caméra panoramique vers la gauche, sur Aaron, qui regarde d'abord les Anciens vers la droite du champ, puis se tourne vers la gauche du champ :*

AARON :
Peuple d'Israël !
Tes Dieux, je te les rends et toi à eux ; comme c'est ton désir.
Laissez le lointain
à l'Eternel !
A votre mesure sont des Dieux de contenu présent, près du quotidien.

Vous fournissez cette matière,
je lui donne telle forme :
quotidienne, visible,
saisissable, éternisée dans l'or !
Apportez de l'or !
Sacrifiez !
Invoquez-le !
Vous devez être heureux !

LE CHŒUR (*off*) :
Jubilez, réjouissez-vous !
Jubilez, réjouissez-vous, jubilez !
Jubile, Israël !
Jubilez ! Jubilez !
Jubilez ! Réjouissez-vous !
Dieux,
images
de notre œil, Dieux,
seigneurs de nos sens !


Plan 51

50 FILM BLANC LAITEUX 2'40" mesures 207-307

LE CHŒUR (*off*) :
Leur visibilité corporelle,
présence,
garantit notre sécurité !
Leurs limites et mensurabilité
n'exigent pas ce qui est refusé à notre sentiment.
Dieux, Dieux,
proches de ce que nous sentons, Dieux,
que nous comprenons complètement :
que la félicité compense la vertu,
que la justice punisse le méfait ;
en montrant les conséquences de nos actes,
Dieux, votre puissance se représente.
Jubile, Israël, réjouis-toi, Israël !
Coloré est ce présent, sombre est cette éternité ;
le plaisir de vivre n'appréhende pas sa fin, sans crainte, sans crainte
il la cherche volontairement ; le plaisir confine à la vie et à la mort,
s'augmente vers celle-là de celle-ci ;
la menace enflamme le courage de vivre, la fermeté et la bravoure.
A tes Dieux comme contenu tu donnas ton dedans, ton sentiment de la vie.
Ton or assure l'aspect de tes Dieux : dépouille-toi de lui !
Fais-toi pauvre, fais-les riches !
Ils ne te laisseront pas avoir faim ! Ils ne te laisseront pas avoir faim !
Jubile, Israël !
Jubile, Israël !
Jubile !

51 PLAN RAPPROCHE/DEMI-RAPPROCHE : 45″
ob. 32 — *sur Aaron avec le veau d'or (légère contre-plongée)* mesures 308-319

AARON :
Cette image atteste qu'en tout ce qui est, un Dieu vit.
Immuable, comme un principe, est la matière, l'or, que vous avez offert.
Spectaculairement changeante, comme tout le reste : seconde,
est la forme que je lui ai donnée.
Vénérez-vous vous-mêmes en ce symbole !

52 PLAN D'ENSEMBLE : 25″
ob. 18,5 — *sur la montagne, une moitié de l'amphithéâtre avec l'autel et le veau d'or, des ânes, un dromadaire blanc, des bœufs, etc.* mesures 320-327

53 PLAN D'ENSEMBLE : 1′20″
ob. 75 — *sur une porte (la porte « cassée », la « porte du désert ») de l'amphithéâtre : chèvres, moutons, vaches et bergers entrent* mesures 327-353

FILM NOIR (*18 photogrammes*)

54 DEMI-ENSEMBLE : (*en plongée*) 45″
ob. 25 — *cinq danseurs avec des couteaux dansent devant l'autel ; ils sortent à la fin du champ vers la droite* mesures 354-370

55 DEMI-RAPPROCHE A PLAN RAPPROCHE : 45″
ob. 32 — *d'abord sur deux bouchers, qui ont tué un veau et commencent à le découper* mesures 371-396

— *la caméra panoramique vers la gauche sur l'autel : tête et patte d'un veau posées sur l'autel*

56 DEMI-ENSEMBLE A DEMI-RAPPROCHE/RAPPROCHE : 2′
ob. 40 — *les cinq danseurs dansent de nouveau (action de grâce !) devant l'autel sur lequel sont la tête et la patte d'un veau* mesures 397-457

— *à la fin de la danse, quand les danseurs s'écroulent sur le sol, la caméra se rapproche du veau d'or*

57 DEMI-RAPPROCHE A PLAN RAPPROCHE : 1′20″
ob. 40 — *d'abord sur la malade couchée sur une civière devant l'autel* mesures 457-475

LA MALADE :
O image des Dieux,
tu rayonnes, tu réchauffes, tu guéris, comme jamais le soleil n'a guéri.
Je pose simplement le doigt sur toi et déjà se meuvent les membres paralysés.

— *elle est portée hors du champ vers la gauche, et la caméra se rapproche des marches de l'autel*

58 DEMI-ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE : 2′
ob. 32 — *d'abord sur l'autel avec le veau d'or ; les « mendiants » et les « mendiantes » entrent dans le champ de la droite, l'un après l'autre, et après avoir déposé sur les marches de l'autel, les hommes, leur manteau, les femmes, du pain et des fruits, ils sortent du champ vers la gauche* mesures 475-496

LES MENDIANTS ET LES MENDIANTES (*chantant off*) :
Ici, ô Dieux, prenez les derniers haillons
qui nous ont protégés de l'ardeur du soleil et de la poussière du désert.
Et ici les dernières bouchées que nous avons mendiées pour demain.

— la caméra recule légèrement quand les vieillards entrent en groupe dans le champ, de la droite, et s'arrêtent devant l'autel

LES VIEILLARDS (*parlant off*) :
Les derniers instants
que nous avons encore à vivre,
prenez-les en sacrifice.

— la caméra panoramique rapidement vers la gauche, sur les Anciens

LES ANCIENS :
Ils se sont tués.

59 PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE : 1'30" mesures 497-525

ob. 50 *— en contre-plongée : un chemin et une colline après un moment apparaissent 13 cavaliers (les 12 Princes des Tribus et l'Ephraïmite) ;*

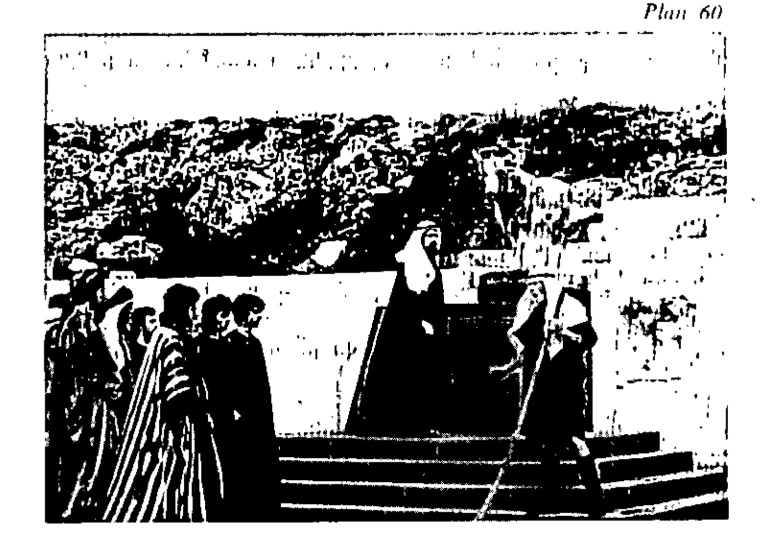
— la caméra panoramique avec eux vers la gauche et s'arrête sur la montagne, tandis que les cavaliers sortent du champ vers la gauche, vers la montagne

60 GROS PLAN A PLAN D'ENSEMBLE A DEMI-RAPPROCHE : 2'30" mesures 526-597

ob. 50 *— d'abord sur l'Ephraïmite seul, de face, en légère contre-plongée (il est debout sur les marches de l'autel) qui montre le veau d'or*

L'EPHRAIMITE :
Libres sous ses propres maîtres,
un peuple ne se soumet
qu'à des Dieux
qui dominent avec force.
Princes des tribus,
rendez hommage avec moi
à cette image de forces réglées !

Plan 60



LES 12 PRINCES DES TRIBUS :
Au nom de toutes les tribus
conduites par nous,
Dieux, voyez-nous devant vous
à genoux,
la puissance supérieure
à la suprême soumise.

— tandis qu'il se retourne vers le veau et s'agenouille, la caméra recule : devant l'autel sont agenouillés les 12 princes des tribus (les cavaliers du plan précédent)

LE CHŒUR (*off*) :
Libres sous nos propres maîtres !
— l'Ephraïmite et les Princes des Tribus aperçoivent quelque chose, hors champ à droite : ils se relèvent et se tiennent ensemble debout à gauche de l'autel ; le jeune homme entre dans le champ de la droite, avec un long bout de bois, et s'arrête devant l'autel, le dos tourné au veau d'or ; il frappe sur le sol

LE JEUNE HOMME :
Nous étions élevés à la hauteur de l'idée,
loin du présent,
près du futur !
Nous sommes abaissés jusqu'à la profondeur de la vie, la profondeur de la vie !
Que soit détruite cette image du temporel !
Que soit pure la perspective sur l'éternité !

— l'Ephraïmite, arrivé par derrière, saisit le jeune homme à la gorge et le jette avec violence sur le sol : la caméra se rapproche de l'Ephraïmite et du veau d'or

L'EPHRAIMITE :
Ici regarde maintenant vers l'éternité,
si la proximité de la vie a si peu de valeur pour toi.

— l'Ephraïmite sort du champ vers la gauche ; on entend les autres le suivre ; ne reste que le veau d'or

FILM NOIR (*20 photogrammes*)

61 DEMI-RAPPROCHE A DEMI-RAPROCHE A DEMI-RAPPROCHE : *NUIT* 33″
ob. 18,5 *— dans une caverne* mesures 598-637

— devant la porte de la caverne, un vieil homme donne à un jeune garçon une épée

— la caméra panoramique vers la droite : deux femmes assises dans la caverne ; l'une a donné à l'autre une étoffe

— la caméra continue à panoramiquer vers la droite : un jeune homme donne à une jeune fille un collier ; il le lui met autour du cou ; elle lui donne un baiser

62 PLAN DEMI-RAPPROCHE A PLAN RAPPROCHE A DEMI-RAPPROCHE : *NUIT* 4′
ob. 50 *— devant la caverne, devant un vieux mur* mesures 637-758

— deux hommes boivent, et l'un verse le contenu de sa coupe sur la tête de l'autre, qui sourit

— la caméra panoramique vers la gauche : d'une outre des mains versent du vin ; mains de ceux qui viennent avec une coupe chercher du vin

— la caméra panoramique vers le haut et s'arrête sur une torche qui brûle dans le mur

LES ANCIENS (*off*) :
Bienheureux est le peuple, et grandement montre un miracle
de quoi l'enthousiasme,
de quoi l'exaltation sont capables :
inchangé aucun, chacun élevé,
impassible aucun, chacun participant.
La vertu des hommes,
avec force,
réveilla :
sérieux et joie,
mesure et démesure, gaieté,
bonheur et langueur,
élan et repos,
recueillement,
convoitise, renoncement,
avarice,
prodigalité
et cupidité,
tout ce qui est beau, bon, laid,
mauvais, attestation de vie propre, perceptible, tangible.
Seulement le sens donne sens à l'âme,
l'âme est sens.
Dieux,
qui donnâtes l'âme,
les sens, pour concevoir l'âme,
Dieux,
soyez loués !

Plan 61

63 PLAN D'ENSEMBLE : *NUIT* 3′
ob. 32 *— devant l'autel avec le veau d'or* mesures 759-821

— au premier plan, le dos tourné vers la caméra, 4 filles nues

— devant elles, le visage tourné vers la caméra, 4 prêtres

— à gauche et à droite de l'autel chaque fois 2 filles habillées, qui portent une coupe et un couteau

LA PREMIÈRE FILLE NUE
(*chantant off*) :
Toi Dieu d'or, ta splendeur
me pénètre comme le plaisir !
Seulement ce qui resplendit
est bon.
Inattaquable vertu de l'or,
imperdable virginité,
récompensée comme modèle
et image.

— elle lève les bras

LES QUATRE FILLES NUES
(*chantant off*) :
O Dieu d'or,
O prêtres des Dieux d'or,
le sang de la virginité intouchée,
semblablement à la froideur métallique de l'or
non réchauffé pour la fructification ;
O Dieux, exaltez vos prêtres, exaltez-nous
au premier et dernier plaisir,
chauffez notre sang,
qu'il s'évapore en grésillant sur l'or froid !
O or rouge !

— elle baisse les bras, puis les relève avec les 3 autres filles (geste d'adoration)

— les 4 prêtres descendent ensemble de l'autel, viennent vers les jeunes filles, les prennent dans leurs bras et les baisent longuement

— les 4 filles avec les coupes et les couteaux s'approchent des couples

LES ANCIENS ET LE CHŒUR (*off*) :
Sacrifice sanglant ! Sacrifice sanglant !

— les prêtres prennent les couteaux, les lèvent

64 PLAN RAPPROCHE : *NUIT* — 48″ mesures 822-823

— sur le desssus de l'autel

LES 4 FILLES NUES (*off*) :
Ah ! — Pause Bruit de pas

— les mains d'un des prêtres entrent dans le champ et vident une coupe d'albâtre blanche pleine de sang dans le trou de l'autel

65 PLAN D'ENSEMBLE : *NUIT* — 40″ mesures 824-. . .

— au pied d'une paroi rocheuse

— des objets (lances, boucliers, jarres de pierre, à la fin un chariot) sont lancés d'en haut et viennent s'écraser sur le sol devant la caméra

66 DEMI-ENSEMBLE/DEMI-RAPPROCHE : *NUIT* — 7″ . . .

— devant un arbre

— un homme est assis au pied de l'arbre ; il se tue avec un poignard, s'écroule à terre

67 PLAN D'ENSEMBLE : *NUIT* — 2″ . . .

— devant une pente

— un homme court en brûlant de la gauche à la droite du champ

68 DEMI-ENSEMBLE/DEMI-RAPPROCHE : *NUIT* 30″

ob. 18,5 — *le ciel et le bord d'une pente (en contre-plongée)* . . .

— *des hommes se jettent dans le vide, l'un après l'autre*

69 *LA LUNE, UNE COLLINE, LE CIEL*

ob. 100 — *la lune sort de derrière la colline et des nuages*

70 DEMI-ENSEMBLE : *NUIT* 1′35″

ob. 32 — *le haut d'un chemin* . . .-906

— *une jeune fille attend en haut d'un chemin, devant le ciel noir*

— *un jeune homme nu entre dans le champ de la gauche, lui arrache ses vêtements, la prend dans ses bras et la porte hors du champ, vers la droite*

UN TÉNOR (*off*) :
Selon votre modèle, Dieux, nous vivons l'amour !

QUELQUES BASSES (*off*) :
Sainte est la force génitale !

QUELQUES TÉNORS (*off*) :
Sainte est la fécondité !

71 DEMI-RAPPROCHE A DEMI-RAPPROCHE : *NUIT* 22″ mesures 907-920

ob. 32 — *devant l'autel*

— *les deux jeunes gens, lui un genou en terre, elle toujours dans ses bras ; il se relève et sort du champ vers la gauche en l'emportant*

— *la caméra panoramique en même temps vers le haut, sur le veau d'or, devant lequel brûle, dans le trou de l'autel, un feu*

BEAUCOUP D'AUTRES (*off*) :
Saint est le plaisir !

QUELQUES VOIX D'ALTI (*off*) :
Dieux, qui donnâtes l'âme...

QUELQUES BASSES (*off*) :
Les sens, pour concevoir l'âme...

QUELQUES SOPRANI (*off*) :
Toi Dieu d'or !

UN TÉNOR (*off*) :
L'or resplendit comme le plaisir !

QUELQUES VOIX D'ALTI (*off*) :
Toi Dieu d'or !

QUELQUES BASSES (*off*) :
La vertu humaine ressemble à l'or !

TROIS SOPRANI (*off*) :
L'or ressemble au plaisir !

L'or resplendit comme le sang !

TROIS ALTI (*off*) :
L'or ressemble au plaisir !

L'or est domination !

QUELQUES BASSES :
Plaisir est sauvagerie !

UN TÉNOR (*off*) :
Abandon !

QUELQUES BASSES (*off*) :
Justice !

SOPRANI (*off*) :
Splendeur troublante !

72 PLAN D'ENSEMBLE : *TOT LE MATIN* — 25″ mesures 967-974
ob. 50 — *un veilleur devant la montagne ; il se tourne vers la caméra :*

LE VEILLEUR (*parlé*) :
Moïse descend de la montagne !

73 GROS PLAN : — 45″ mesures 975-984
ob. 75 — *le veau d'or, de face, en contre-plongée sur le ciel*

MOISE (*off*) :
Disparais,
image de l'incapacité à saisir l'illimité en une image !

— *le veau d'or disparaît par une ouverture au blanc*

LE CHŒUR (*off*) :
Le rayonnement de l'or s'éteint !
Tout plaisir, toute joie, tout espoir sont partis !

Notre Dieu est de nouveau invisible.
Tout est de nouveau terne et sans lumière !
Fuyons le violent !

74 PLAN D'ENSEMBLE : — 25″ mesures 984-988
ob. 18,5 — *sur Moïse et Aaron debout devant l'autel, Moïse avec les tables sous le bras, à gauche du champ, Aaron, lui tournant le dos, à droite du champ*

Aaron,
qu'as-tu fait ?

AARON :
Rien de nouveau !
Seulement, ce qui était continuellement ma tâche :
Quand ton idée ne produisait aucune parole, ma parole aucune image,
devant leurs oreilles, leurs yeux, faire un miracle.

MOISE :
Sur l'ordre de qui ?

75 GROS PLAN : — 2′ mesures 988-1003
ob 100 — *profil droit d'Aaron en contre-plongée sur le ciel*

AARON :
Comme toujours :
j'entendis la voix en moi.

MOISE (*off*) :
Je n'ai pas parlé.

AARON :
Mais j'ai pourtant compris.

MOISE (*off*) :
Tais-toi !

AARON :
Ta... bouche...
Tu étais longtemps loin de nous.

MOISE (*off*) :
Près de mon idée !
Cela devrait t'être proche !

AARON :
Si tu t'isoles, on te croit mort.
Le peuple a longtemps attendu la parole de ta bouche,
d'où jaillisent droit et loi.
Ainsi je dus lui donner une image à regarder.

MOISE (*off*) :
Ton image a pâli devant ma parole !

AARON :
A ta parole images et miracles, que tu méprises, étaient sinon refusés.
Et cependant le miracle n'était pas plus qu'une image,
lorsque ta parole détruisait mon image.

MOISE (*off*) :
L'éternité de Dieu anéantit la présence des Dieux !
Ce n'est pas une image,
pas un miracle !
C'est la loi !

76 PLAN DEMI-RAPPROCHE : 1'07"
ob. 32 — *en plongée sur Moïse devant les marches de l'autel, qui montre à Aaron les tables* mesures 1004-1014

MOISE :
L'impérissable,
dis-le, comme ces tables, périssable,
dans le langage de ta bouche !

AARON (*off*) :
Que la persistance d'Israël
atteste
l'idée de l'Eternel !

MOISE (*off*) :
Soupçonnes-tu maintenant la toute-puissance de l'idée
sur les paroles
et les images ?

AARON (*off*) :
Je le comprends ainsi :
ce peuple doit être conservé !

77 PLAN RAPPROCHE : 2'50"
ob. 50 — *sur Aaron, en forte plongée* mesures 1014-1058

AARON :
Mais un peuple peut seulement sentir.
J'aime ce peuple,
je vis pour lui et veux le conserver !

MOISE (*off*) :
Pour l'idée !
J'aime mon idée
et je vis pour elle.

AARON :
Toi aussi tu aimerais ce peuple,
si tu avais vu comme il vit, quand il a le droit
de voir, sentir, espérer.
Aucun peuple ne peut croire
ce qu'il ne sent pas.

MOISE (*off*) :
Tu ne m'ébranles pas !
Il faut qu'il saisisse l'idée !
Il ne vit que pour cela !

Plan 77



AARON :
Alors ce serait un peuple à plaindre, un peuple de martyrs !
Aucun peuple ne saisit plus qu'une partie de l'image,
qui exprime la partie saisissable de l'idée.
Ainsi rends-toi compréhensible au peuple
de manière adaptée à lui.

— Aaron se retourne vers Moïse

MOISE (*off*) :
Je dois falsifier l'idée ?

AARON :
Laisse-moi l'analyser !
Transcrivant, sans énoncer : des interdits,
excitant la crainte, mais exécutables, assurent la persistance ;
transfigurant la nécessité : des commandements,
durs, mais éveillant l'espoir, ancrent l'idée.
Inconsciemment il sera fait comme tu veux.
Humainement chancelant
tu trouveras alors ton peuple,
pourtant digne d'être aimé !

— Aaron tourne de nouveau le dos à Moïse

MOISE (*off*) :
Cela je ne veux pas le vivre !

AARON (*off*) :
Il faut que tu vives !
Tu ne peux pas autrement !
Tu es lié à ton idée !

MOISE (*off*) :
Oui, à mon idée,
comme ces tables l'expriment...

AARON :
... qui aussi ne sont qu'une image,
une partie de l'idée.

— Aaron se retourne de nouveau vers Moïse, menaçant, le poing fermé

78 GROS PLAN :
ob. 100 — *sur Moïse, de face*

2'
mesures
1058-1094

MOISE :
Ainsi je détruis ces tables
et veux prier Dieu qu'il me révoque
de cette fonction.

— Moïse jette les tables sur le sol, où elles se brisent

AARON (*off*) :
Pusillanime !
Toi, qui as la parole de Dieu,
avec ou sans tables :
moi, ta bouche,
je préserve ton idée,
de quelque façon que je l'énonce.

MOISE :
En images !

AARON (*off*) :
Images de ton idée :
elles sont l'idée, comme tout ce qui en provient.
Je me plie à la nécessité ;
car ce peuple doit être conservé, pour attester l'idée de l'éternité.
Ma destinée
est de dire cela plus mal
que je ne le comprends.
Cependant ceux qui savent
la retrouveront toujours !
Vois là-bas !

LE CHŒUR (*off*) :
Il nous a élus !
Devant tous les peuples !
Pour être le peuple
du Dieu unique.
Elus ! Pour le servir lui seul.

MOISE :
La colonne de feu !

Lui seul !

AARON (*off*) :
Elle nous conduit la nuit.
Le Tout-Puissant donne par moi
au peuple un signe.

Pour le servir lui seul !
Serviteurs d'aucun autre ! Lui !

MOISE :
La colonne de nuages !

Serviteurs d'aucun autre !

AARON (*off*) :
Elle nous conduit le jour.

Serviteurs d'aucun autre !
Pour le servir lui seul !
Serviteurs d'aucun autre !

MOISE :
Images d'idoles !

AARON (*off*) :
Signes de Dieu,
comme le buisson ardent !

Serviteurs d'aucun autre !
Serviteurs d'aucun autre !

79 PANORAMIQUE *de la gauche vers la droite*
ob. 32 *sur un côté de la pente de l'amphithéâtre : buissons et ciel et terre et pierres*

1'
mesures
1094-1112

AARON (*off*) :
En eux l'Eternel se se montre pas
soi-même,
mais le chemin vers soi,
et le chemin vers la terre promise !

LE CHŒUR (*off*) :
Il nous conduira en la terre
où coulent lait et miel,
et nous jouirons de ce qu'il a
annoncé à nos pères, aux pères.
Tout-Puissant, tu es plus fort que
les Dieux d'Egypte !
Tout-Puissant, tu es plus fort que
les Dieux d'Egypte !
Tout-Puissant !

80 DEMI-ENSEMBLE :
ob. 32 — *sur Moïse, en plongée, à droite du champ, devant les marches de l'autel, de face*

1'45"
mesures
1112-1136

MOISE :
Irreprésentable Dieu !
Idée ineffable, aux significations
multiples !
Permets-tu cette interprétation ?
Aaron, ma bouche, a-t-il le droit
de faire cette image ?
Ainsi je me suis fait une image,
fausse,
comme une image
ne peut que l'être !
Ainsi je suis battu !
Ainsi tout ce que j'ai pensé
était insensé,
et ne peut
et n'a pas le droit d'être dit !
O parole,
toi parole,
qui me manques !

LE CHŒUR (*off*) :
Dieux !

Tout-Puissant ! Plus fort que...

Dieux !

FILM NOIR (*36 photogrammes*)

81 TITRE *blanc sur noir* 3″

Acte III Atmo 80-
-Atmo 81

82 PLAN D'ENSEMBLE A DEMI-RAPPROCHE A RAPPROCHE : 4'30″
sans
musique

ob. 40 — *sur Moïse, debout de dos à gauche du champ, Aaron, lié et gisant sur le sol, et deux soldats debout près de la tête d'Aaron, à droite du champ ; derrière eux, un lac dans les montagnes : la caméra se rapproche d'Aaron qui demeure seul dans le champ*

MOISE (*off*) :
Aaron, maintenant c'est assez !

AARON :
Veux-tu m'assassiner ?

MOISE (*off*) :
Il ne s'agit pas de ta vie.

AARON :
La terre promise...

MOISE (*off*) :
Une image.

AARON :
En images je devais parler, toi en concepts ;
au cœur, où toi tu parles au cerveau.

MOISE (*off*) :
Toi, que la parole fuit avec l'image,
tu séjournes toi-même, vis toi-même dans les images
que tu prétends fabriquer pour le peuple.

Devenu étranger à l'origine, à l'idée,
ni la parole ni l'image ne te suffisent plus...

AARON :
Je devais faire des miracles visibles
quand la parole et l'image de la bouche échouaient !

MOISE (*off*) :
... Là ne te suffisaient plus que l'acte, l'action ?
Là tu fis du bâton le conducteur, de ma force le libérateur,
et l'eau du Nil accrédita la toute-puissance.
Là tu convoitais corporellement, réellement, de fouler avec tes pieds
une terre irréelle, où lait et miel coulent.
Là tu frappais le rocher, au lieu de lui parler,
comme il t'était ordonné, afin que l'eau coulât de lui.
Du rocher nu la parole devait en frappant faire sortir le rafraîchissement.

AARON :
Jamais ta parole ne parvint inexpliquée au peuple.
C'est pourquoi je parlai avec le bâton au rocher en son langage,
qu'aussi le peuple comprend.

MOISE (*off*) :
Tu le dis plus mal que tu le comprends, car tu sais
que le rocher est une image, comme le désert et le buisson :
trois qui ne donnent pas au corps ce dont il a besoin, envers l'esprit,
à l'âme, ce qui de son absence de souhaits suffit pour la vie éternelle.
Le rocher aussi, comme toutes les images,
obéit à la parole, d'après laquelle il était devenu apparence.
Ainsi tu gagnais le peuple non pour l'Eternel, mais pour toi.

AARON (*off*) :
Pour sa liberté,
qu'il devînt un peuple !
— la caméra panoramique vers
la gauche, sur Moïse

MOISE :
Servir, servir l'idée de Dieu
est la liberté pour laquelle ce peuple est élu.
Mais toi, tu le soumettais à des Dieux étrangers,
tu le soumettais au veau et à la colonne de feu et de nuages.
Car tu fais comme le peuple parce que tu sens comme lui et penses ainsi.
Et le Dieu que tu montres est une image de l'impuissance,
est dépendant d'une loi au-dessus de soi,
doit accomplir ce dont il est prié, doit faire ce qu'il a promis,
est lié à sa parole.
Comme les hommes agissent — bien ou mal — ainsi doit-il :
punir le mal, récompenser le bien.
Mais l'homme est indépendant et fait ce qui lui plaît d'une volonté libre.
Ici les images dominent déjà l'idée au lieu de l'exprimer.
Un Tout-Puissant — quoi qu'il tienne — n'est astreint à rien, lié par rien.
L'acte du sacrilège ne le lie pas,
ni la prière du bon, ni le sacrifice du repentant.
Des images conduisent et dominent ce peuple, que tu as libéré :
et des souhaits étrangers sont ses Dieux
et le reconduisent à l'esclavage de l'athéisme et des jouissances.
Tu as trahi Dieu aux Dieux, l'idée aux images,
ce peuple élu aux autres,
l'extraordinaire à l'habituel...

LES DEUX GUERRIERS (*off*) :
Devons-nous le tuer ?

MOISE :
Toujours, quand vous vous mêlerez aux peuples
et emploierez vos dons que pour posséder vous êtes élus afin de combattre
pour l'idée de Dieu,
et que vous emploierez vos dons à des fins fausses et vaines
pour participer, en concurrence avec des peuples étrangers, à leurs
joies basses,
toujours, quand vous abandonnerez l'absence de souhaits du désert
et que vos dons vous auront conduits à la hauteur suprême,
toujours vous serez de nouveau précipités du succès de l'abus,
renvoyés au désert.

(*aux guerriers*) :
Libérez-le, et s'il le peut, qu'il vive.
Mais dans le désert vous êtes invincibles
et vous atteindrez le but : unis à Dieu.

83 GENERIQUE FINAL : *écriture blanche sur fond noir*

Moïse
Günter Reich

Aaron
Louis Devos

84 Jeune fille
Eva Csapo

Jeune homme
Roger Lucas

Autre homme
Richard Salter

85 Prêtre
Werner Mann

Ephraïmite
Ladislav Illavsky

Malade
Friedl Obrowsky

86 Chœur de la Radio autrichienne
Préparation Gottfried Preinfalk

87 Orchestre symphonique
de la Radio autrichienne

88 Son
Louis Hochet
Ernst Neuspiel
Georges Vaglio
Jeti Grigioni

89 Image
Ugo Piccone
Saverio Diamanti
Gianni Canfarelli
Renato Berta

90 Technique
Francesco Ragusa
Alvaro Nannicini
Gianfranco Baldacci

91 Assistants
Paolo Benvenuti
Hans-Peter Böffgen
Leo Mingrone
Basti Schadhauser
Gabriele Soncini
Harald Vogel
Gregory Woods

92 Costumes
« Cantini »
Renata Morroni
Augusta Morelli
Mariateresa Stefanelli

Coiffures
Guerrino Todero

Chaussures
Ernesto Pompei

93 Chorégraphie
Jochen Ulrich

Danseurs
Helmut Baumann
Jürg Burth
Nick Farrant
Wolfgang Kegler
Michael Molnar

94 Laboratoire
Luciano Vittori

Traduction de J.-M. Straub et D. Huillet





Profession reporter

Désir désert
(Profession reporter)

par
Pascal Bonitzer

Le cinéma est un phénomène dont on néglige depuis trop longtemps la ressemblance avec la mort.
Norman Mailer.

L'obsession, chez un cinéaste, du désert n'est pas un simple trait thématique. La récurrence, chez Antonioni, de la figure du désert, c'est tout à fait autre chose que, par exemple, le traitement des rapports de maîtrise et de servitude chez Losey. On voit pourquoi : c'est que, dans le désert, il y a quelque chose qui met en jeu profondément le *cinéma*, et qui, pour ainsi dire, le provoque. Le désert, en effet, c'est le *champ vide*, c'est-à-dire quelque chose dont la mise en scène classique, et notamment hollywoodienne, n'a rien voulu savoir. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que tous les films où le désert joue un rôle sont intéressants, loin de là ; mais inversement, c'est d'avoir fait jouer au désert autre chose que le rôle d'un simple décor, fût-il grandiose, que *Lawrence d'Arabie* (d'un réalisateur par ailleurs médiocre) tire sa force et sa beauté.

Donc, le désert. Le désert n'est pas un décor, mais un objet. C'est dire qu'il y va du sujet : aller au désert, faire le vide, déchirer le voile, dénuder l'être, dépouiller la chair, errer, mourir pour rien. Les récits d'Antonioni sont pris dans cette trame : leurre des identités, des croyances, et le suicide, la mort absurde, la disparition sans traces. Pour le dire, les mots sont lourds, et Antonioni, certes, n'échappe pas à la lourdeur. Il lui arrive même, à *vouloir dire* ses obsessions, de ne pas éviter le ridicule. C'est le biais le plus facile pour s'en débarrasser, et le dénigrer ; ce qu'on n'a pas manqué de faire, justement, à propos de ses films les plus intéressants, *Zabriskie Point*, *Profession : reporter*.

Le désert, le suicide, la mort pour rien, l'absence de fin(s) : comme métaphysique, évidemment, ce n'est pas tout neuf. Réduits aux mots, au papier, au scénario, les thèmes et préoccupations que reflètent les films d'Antonioni ont quelque chose de passablement poussiéreux (Camus, les années 50). Seulement, ce n'est pas un écrivain, mais un cinéaste, et l'un des rares à mettre en jeu, dans ce qu'il met en scène, sa pratique. Dire l'absurde, l'absence de fins, c'est d'un effet ridiculement suranné ; mais tenter de *pratiquer* l'absence de fin, dissoudre la fin, dans un film, et ainsi s'attaquer directement à la demande des spectateurs, à une certaine fonction euphorisante du cinéma (qui doit se ponctuer d'une *end* qui n'a pas besoin d'être *happy* pour happer les spectateurs dans l'enclos du fantasme), c'est beaucoup plus intéressant.

Il y a ainsi chez Antonioni une sorte de coalescence (je ne dis pas adéquation) du sens et de la forme, ou, si l'on préfère, de ce que ça raconte et de la façon de le raconter. C'est que le récit antonionien est toujours le récit d'une *expérience* — « expérience » de la perte de soi, de la mort — où se réfléchit, en dernier

ressort, l'expérience du cinéma, la mise à l'épreuve du cinéma. A l'épreuve de quoi ? du réel, de la rencontre, du hasard, de ce qui « cesse de ne pas s'écrire » (ainsi que Lacan formule la contingence) sur l'objectif, la pellicule, l'écran.

C'est dire qu'Antonioni n'est pas le moins du monde formaliste, et que le cinéma qu'il pratique est à l'opposé de celui d'un Jancso, ou, tout récemment d'Angelopoulos par exemple (*O Thiassos*) : si l'on trouve ici et là un usage exorbitant du plan-séquence et des mouvements de caméra compliqués, le caractère systématique de cet usage chez les deux derniers relève d'un fantasme de maîtrise : les petits hommes, les pantins de l'histoire politique, dansent au gré des fils invisibles du tout-puissant appareil et du regard qu'il supporte. Or c'est justement cette maîtrise du regard, cet arbitraire que masque la notion d'*objectif*, qu'Antonioni dans ses films met multiplement en cause. Pas d'effets de distanciation chez A., son regard se risque et se perd dans les objets qu'il balaie ; pas de vitre invisible qui sépare les objets du regard d'un sujet réduit à l'œil. Pas de sadisme.

Or c'est ainsi que fonctionnent la plupart des films : sadiquement, un peu à la manière de la machine « sauvage » que décrivent Deleuze et Guattari, composée d'un corps souffrant sur lequel s'écrit la loi et d'un œil jouissant de cette souffrance. C'est ce que Bazin appelait « complexe de Néron ». Ce rapport du corps souffrant à l'œil jouissant est si général, si constant dans le cinéma, que les cinéastes du son et du hors-champ, ceux qui ne font pas allégeance à la cruauté du regard, constituent une minorité infime et presque pathologique au regard de la production dominante.

La marginalité, l'écart d'Antonioni à la norme : sa sensibilité à l'arbitraire du regard et à l'étrangeté, au moins, de la position de celui qui se trouve derrière la caméra, ou devant l'écran, le metteur en scène, le spectateur : qu'est-ce qu'ils font là, qu'est-ce qu'ils veulent ? *Qu'est-ce qu'ils veulent maîtriser dans ce qu'ils veulent voir ?* De quel divorce, de quelle division, de quelle blessure la scission profonde, la perturbation de l'espace introduite par l'appareil est-elle le signe ? Qu'est-ce que ça veut dire, ces gens qui s'agitent d'un côté, et de l'autre ceux qui les fixent ? Comment ne pas voir d'abord cette stupéfiante tranchée dans le réel, et comment est-ce justement cela qui a été occulté le plus profondément ? Ainsi voyons-nous, dans les films d'Antonioni, des personnages qui regardent — qui, même, font profession de regarder, — qui regardent regarder, qui traquent l'objet du regard jusqu'à sa disparition (encore) dans le grain de la photo, par exemple. Ou bien il peinturlure son avion à faire hurler l'œil (et il en meurt). Ou bien le vieil Africain retourne la caméra sur celui qui se croyait investi, de par la maîtrise de son rôle professionnel, du droit naturel de le filmer et de lui arracher, au profit de qui ? des réponses à des questions venues d'où ? Ou bien ce sont les paysans chinois traqués par l'objectif justement parce que ça ne se fait pas, parce qu'il faut que l'objectif inscrive un comportement déviant par rapport à la demande officielle implicite de montrer ce qui doit être vu (encore ce dernier cas est-il équivoque, et le plus proche du sadisme classique). Il faut tordre la voyure, dégager l'objet du regard par une sorte de redoublement, de torsion, d'insistance où le défi, la provocation, la lutte à mort (souvent la mort elle-même) sont impliqués et où émerge ainsi (*cf.* Serge Daney, « Un tombeau pour l'œil », in *Cahiers* n° 258-259) la dimension de *pouvoir*, aussi bien politique (mais pas simplement politique), où se déploie le regard. Le pouvoir, c'est-à-dire le côté du manche. Etre derrière l'objectif, c'est être du côté du manche : bien sûr, sauf que c'est une position, à la mettre en évidence, intenable. L'appareil donne à celui, assis dans le fauteuil du *director* (et le fauteuil, dans le dispositif cinématographique, le *faut-œil*, ce n'est pas rien), ou l'œil collé à l'œilleton, qui en dirige les mouvements, une position de maîtrise (bien connue). Au doigt et à l'œil, ça dit bien ce que ça veut dire. Or, à y seulement penser, c'est injustifiable.

Ce qui se formule ainsi à travers les fictions d'Antonioni, c'est quelque chose comme l'exigence d'une mise en jeu radicale, c'est-à-dire une mise à mort, de celui qui se trouve dans la position de regarder (autant dire que c'est exactement le contraire de ce qui pouvait se formuler dans le Nouveau Roman, l'« école du regard » de laquelle on a parfois voulu rapprocher Antonioni). C'est très net dans *Zabriskie* et dans *Profession*. Regarder, c'est-à-dire ne pas être engagé, il faut le payer (mais ne le payer à personne, qu'à soi, d'où la mort stupide). Le héros de *Zabriskie* aurait pu tuer le flic, mais ce n'est pas lui, il était spectateur. Celui de *Profession* aurait pu être trafiquant d'armes — et, ce qui importe : un trafiquant *qui croit* à la cause qu'il arme, — il se contente d'occuper sa place, pour n'en rien faire, pour mourir. La mort du trafiquant aurait eu un sens, un sens politique, celle-ci n'en doit pas avoir.

Le sort de qui regarde, c'est d'errer. Héros odysséen (quoique sans retour) : il voyage (Angleterre, Amérique, Chine, Afrique, Espagne), il quitte quelque chose, une part de lui-même, pour se retrouver sans doute (d'où, dans *Profession*, des échanges verbaux parfois pesants), mais il trouve la mort. Entre lui et la mort, au cours de son errance, une jeune fille, une Nausicaa, l'amour, dernier leurre, bientôt contourné. Semblable trajet de *Zabriskie* et de *Profession*. Semblable révolte hautaine et fermée de dandy, qui côtoie sans y adhérer les mouvements de révolte politiques (dans *Profession*, cet assez vague mais sympathique mouvement probablement progressiste africain). Semblable exotisme, à mi-chemin de la grande échappée sauvage (ce qui fascine) et de la paisible randonnée touristique (ce à quoi on est condamné). Dans tout ça, faire surgir la contingence, la rencontre, le hasard — nourriture pour l'œil. (On peut ainsi expliquer l'échec de *La Chine* : vaine tentative de transformer en errance, en parcours non programmé, un voyage officiel ; d'où le refus de rendre compte de ce qui intéressait au premier chef les Chinois — les transformations opérées par la révolution culturelle — et les grappillements, aux effets mesquins, de ce qui pouvait passer à travers les mailles du réseau).

Fascination du hasard, et, à l'écran, des effets de hasard : traces erratiques, trajets informes, gestes vagues qui viennent s'inscrire comme par un oubli, un sommeil de la caméra, sur l'objectif, la pellicule, l'écran, la rétine. Peu de cinéastes ont, me semble-t-il, été aussi sensibles à l'*inertie* de l'enregistrement cinématographique et à son caractère funèbre : au point, dans *Profession*, de faire d'un travelling optique — celui de la fameuse pénultième séquence — le mouvement même de la mort, de la disparition, de l'absence.

Fascination, en retour, pour la machine optique elle-même et les professions plus ou moins aventurières qu'elle implique : photographes de mode et reporters, marginaux de la *Jet Society*, qui la servent, en profitent, la haïssent parfois : leurs appareils à capter les événements bouleversants du monde (un battement de cil, un cataclysme naturel ou social à l'autre bout de la terre), c'est pour cette société, au regard protégé, qu'en définitive ils se risquent, c'est pour elle qu'ils monnaient ces événements, ces hasards vivants, en images apprêtées. Pessimisme d'Antonioni, la révolte est toujours vaincue, à la fois nécessaire et vaine, promise à la mort, l'avenir est aux promoteurs (*Zabriskie*), aux dictateurs fascistes (*Profession*), aux producteurs châtreurs de films (voir les difficultés d'A. pour monter les siens et les mener à bout). Mais c'est là, aussi, que notre intérêt pour cette métaphysique un peu complaisante, un peu fermée, faiblit, et qu'il faut retourner la narration, passer au travers, pour saisir dans le regard perdu, opaque, sublime de Maria Schneider, l'objet qui nous séduit, et la part d'expérience qui, décisivement, sépare le cinéma d'Antonioni de la pornographie dominante.

Pascal BONITZER.

Pour « Milestones »

Les voix, dans **Milestones,** nous étonnent
parce qu'on n'a pas coutume, chez nous,
de filer ainsi sans relâche la mémoire,
de dire les accrocs du corps, du cœur, des idéaux.

Elles ne coulent pas au lit des rêves,
elles ne coulent pas les sentiers de l'innocence,
elles ne savent guère nommer les fleurs.

Quels corps, là-bas, leur ont appris à flécher toujours une cible,
avec des accords si durs, et des échos si fauves et si sexuels ?
pour remparder les souvenirs, protéger les images, porter les luttes ?

Elles ne font pas éclore le rire des jeunes Américains
qui le célèbrent avec leurs yeux et leurs dents,
elles ont fermé la porte aux larmes, forgé les armes, taillé les ronces.

Elles charrient maintenant les pierres du chemin.

Le cercle et la musique des voix font chœur aux belles images de la tribu errante, mais ne nous y trompons pas : l'écriture du film est d'une cruauté infinie. Elle ne met en acte que des corps travaillés, des départs déchirants, des retours hasardeux. Elle nous met en travail, nous, à force de répéter que seuls importent des rencontres le vif des paroles, le chant des tendresses, le tranchant de l'amour.

Vous importe-t-il d'en éprouver et d'en savoir quelque chose, de le dire, de le chanter ? Alors questionnez vos tripes, contez vos trips, éclairez votre jouissance, et donnez-leur corps-écrit, politiquement. C'est ce qu'ont fait aux U.S.A. Robert Kramer et John Douglas, au prix de beaucoup d'actes de ségrégation sur lesquels nous devrons aussi nous interroger, nous, ici, en France.

Jean-Pierre OUDART.

Samedi après midi, 18 octobre, à la « Fête Rouge »

La jeune foule assemblée sous les grappes de ballons colorés comme des images de Chine vient asseoir ses errances, porter tranquilles ses différences, et saluer une pauvreté qu'elle n'affiche pas.

Les vêtements sont surtout de lainé et de toile de coton.

Peu de cuirs ni de robes exotiques.

Ils épousent leur usure et la vivacité des corps, démarquent à peine les sexes, habillent la horde.

L'événement est symbolique et retient sans doute le silence plus que les paroles ou la musique qui passent.

Un collectif sans nom, une classe d'âge sans maitres et sans rites vient ici moins déchiffrer les écrits qu'on lui propose que parcourir, les yeux clos, l'espace de sa maison provisoire.

Dehors l'attendent la ségrégation et la violence dont il lui faut bien apprendre à se faire une chaine et un rempart dont nous aurons aussi à porter les pierres, nous.

Eugénie de Franval



Tout était disposé pour satisfaire Valmont ; et son tête-à-tête eut lieu près d'une heure dans l'appartement d'Eugénie.

[Là, dans une salle décorée, Eugénie, nue sur un piédestal, représentait une jeune sauvage fatiguée de la chasse, et, s'appuyant sur un tronc de palmier, dont les branches élevées cachaient une infinité de lumières disposées de façon que les reflets, ne portant que sur les charmes de cette belle fille, les faisaient valoir avec le plus d'art. L'espèce de petit théâtre où paraissait cette statue animée se trouvait environné d'un canal plein d'eau et de six pieds de large, qui servait de barrière à la jeune sauvage et l'empêchait d'être approchée de nulle part. Au bord de cette circonvallation, était placé le fauteuil du chevalier, un cordon de soie y répondait : en manœuvrant ce filet, il faisait tourner le piédestal de telle sorte que l'objet de son culte pouvait être aperçu par lui de tous côtés, et l'attitude était telle, qu'en quelque manière qu'elle fût dirigée, elle se trouvait toujours agréable. Le comte, caché derrière une décoration du bosquet, pouvait à la fois porter ses yeux sur sa maîtresse et sur son ami, et l'examen, d'après la dernière convention, devait être d'une demi-heure... Valmont se place..., il est dans l'ivresse, jamais autant d'attraits ne se sont, dit-il, offerts à sa vue ; il cède aux transports qui l'enflamment. Le cordon, variant sans cesse, lui offre à tout instant des attraits nouveaux : auquel sacrifiera-t-il ? lequel sera préféré ? il l'ignore ; tout est si beau dans Eugénie ! Cependant les minutes s'écoulent ; elles passent vite dans de telles circonstances ; l'heure frappe : le chevalier s'abandonne, et l'encens vole aux pieds du dieu dont le sanctuaire lui est interdit. Une gaze tombe, il faut se retirer.]

SADE

Sur *E.D.F.*

Eugénie de Franval est un film qui donne singulièrement à penser sur les rapports de l'image et de la voix *off* au cinéma, avec le parti pris de Louis Skorecki de faire réciter par plusieurs voix (très homogènes quant au rythme et à l'intensité de la diction) le texte de Sade, tandis que quelques figurants des deux sexes, dont lui-même dans le rôle de Valmont, se livrent à une gestualité à la fois hiératique et caressante (contenue). Au milieu du film, Skorecki se branle. L'idée que je voudrais développer est que cet acte, sexuel, répond à une demande des spectateurs dont les déterminations s'éclairent de ceci : il est intolérable que, du côté de la bande-paroles (enregistrée avant le tournage) qui charrie si vite le texte sadien, ça copule sec, sans discontinuer, en nous parlant désir, manœuvres, stratégies érotiques, et que dans le même temps, les corps des images n'en finissent pas de s'approcher, de se toucher, de se caresser. Les images lentes du film appellent une irruption violente du sexuel d'autant plus sollicitée que l'écoute du texte nous fait venir des idées, autrement dit sollicite nos pulsions. Mais attention ! nous ne sommes pas des bêtes, nous n'avons pas au film un rapport pavlovien. Ce qui est déterminant, dans l'affaire, c'est que le texte, porté par les voix *off*, appelle un acte sexuel comme réponse à la demande (fantasmée par le spectateur) du cinéaste à l'acteur, le sommant de remplir le contrat de mise en scène porté par ces voix. On pourrait le formuler ainsi : ça cause sexe, comme nous pouvons l'entendre, eh bien ! allez-y, vous de votre corps ! et allons-y voir. Et l'acteur Skorecki s'exécute.

Ce à quoi il satisfait a donc profondément trait au pouvoir d'hystérisation de la voix *off*, d'appeler à la manifestation (visuelle) d'un acte identifiable au spectacle qu'elle promet, un acte présentifiable par un corps qui n'est pas le sien (c'est impossible, matériellement), et qui, d'être situé, dans le cadre scénographique, en tant que corps d'acteur, est déterminé à paraître (exposé, affiché) comme l'exécutant des commandements du metteur en scène. L'imaginaire du cinéma bourgeois ne fonctionne-t-il pas toujours comme un geste de dénégation de tels rapports de pouvoir ? Il faut que les acteurs (les personnages) y soient libres, fictivement quittes du contrat de travail qui les lie au cinéaste. Mais pour qu'ils aient l'air libres (et cet air de liberté, dans le cinéma hollywoodien, c'est vraiment du vent, de l'espace, de la musique, etc.), il faut que puisse entrer en jeu la fonction d'un fantôme, et la promesse, indéfiniment réitérée, d'une rencontre. Il faut que, fictivement, il y ait toujours quelque chose, quelqu'un d'autre à venir, en vue (ça ressemble singulièrement au principe du slogan : « Il se passe toujours quelque chose aux Galeries Lafayette »). On aurait bien tort de croire pour autant que l'imaginaire filmique soit une affaire d'œil, principalement. Car cet à venir de l'autre, en images, nous leurre sur ceci, que le fantôme qui passe et s'active dans cette sombre histoire d'images et de sons, est le signifiant phallique (inspécularisable dans les images) par quoi le sujet « s'identifie à son être de vivant » (Lacan). C'est avec la fonction phallique qui le travaille que le spectateur (scripteur à l'occasion) élucubre des choses telles qu'il est lui, en tant que vif, laissé pour compte de l'imaginaire filmique, et plus mort que vif, installé dans son fauteuil de cinéma. C'est pour tromper la mort qu'il se met en travail, et se prête à ce que, faute qu'il puisse actualiser un désir à l'Autre (les autrui de la salle de cinéma) dont la mise en œuvre impliquerait la médiation de sa parole (défense de parler pendant la projection), l'écriture filmique active une perpétuelle invocation à l'Autre (qui n'est pas son autrui) qui lui refile l'idée d'un autre fictif à brancher sur l'imaginaire de la fiction dont il constitue le shifter. Rien à voir donc avec je ne sais quelle magie de présence, dans l'illusion de laquelle nous nous sommes tous un peu fourvoyés (et jusqu'à Lacan, qui fait la part trop belle à la pulsion scopique dans : « Qu'est-ce qu'un tableau ? »), telle qu'elle opère dans le voyeurisme, mais avec ceci que l'abolition symbolique du corps de l'Autre (des autrui de la salle), dans le rite du spectacle cinématographique bourgeois, s'écrit, ne cesse pas de se décliner, dans les nœuds d'une écriture scénographique divisée par l'invocation à l'Autre, topographiquement situable dans le hors-champ.

L'invocation, elle, fait écran à l'horreur du « qué cosa ? » dont le spectateur est étreint, comme don Juan à l'arrivée de la statue du commandeur qui vient le sommer de se mettre en règle avec sa parole, lui qui a toujours joué le sans-loi du désir, et pour cause, puisque le personnage de don Juan représente la fonction phallique déchainée, dans le remue-ménage qui met en crise les principes du pouvoir, les règles d'alliance et de parenté, à la fin du 18ᵉ siècle, et dont les écrits de Sade portent témoignage (nous sommes aussi, nous, à une époque de remue-ménage — pas étonnant que la fonction

phallique nous travaille tellement). La béance creusée par l'invocation à l'Autre, qui structure la relation de l'imaginaire filmique au corps du spectateur, est angoisse (les films de terreur sont faits pour s'enchanter de cette angoisse, et pour tromper l'horreur qu'elle voile). Mais la voix *off*, elle, terrifie. Elle terrifie d'être non pas de la parole vive (celle dont se met en acte, dans le réel, tout contrat désirant avec nos autrui), mais de l'écrit. Sans réplique, comme tout écrit, despotique et mortifiante. Un mur de mots. Et cependant, de cette voix *off*, en tant qu'elle constitue aussi le reste actif d'un acte de parole vive (fossilisé, archivé, couché sur bande magnétique, etc.), l'invocation à l'Autre fait saillir autre chose — bien autre chose que le réseau de signifiants constitutifs de sa matérialité sémiotique, bien autre chose aussi qu'un « grain » de voix, objet de plaisir pour sémiologues qui confondent les mots avec les choses, et qui devraient relire *Fonction et champ de la parole et du langage*. Elle fait saillir la marque de la fonction phallique en jeu dans l'acte d'énonciation dont elle s'origine, la marque de la fonction génératrice du pouvoir d'énonciation, du pouvoir qu'un corps parle à un autre corps et lui adresse son désir.

Dans *Eugénie de Franval*, nos oreilles sont pleines de l'évocation frénétique de manœuvres désirantes dans lesquelles nous ne sommes pas impliqués (seulement captifs, à demi, de l'imaginaire de la fiction). Quant aux images, qui promettent mais ne tiennent pas grand-chose, nous ne nous en laissons pas conter. L'appel à la manifestation du sexuel, à un acte qui fasse violence à ce corps d'images trop longtemps branlé, et qui écarte, avec le plaisir de la décharge, la terreur de la voix écrite, est la réaction d'un corps mis en crise par l'hystérie du spectacle. Ici, travaillé à vif, jamais tout à fait perdu sur les pistes dont la fonction phallique sillonne la fiction, à la fois décollé de son imaginaire, mis *out*, et excité sexuellement (mais il faudrait aussi qu'une femme dise en quoi un tel film l'affecte).

La fonction phallique scande l'articulation scénographique de l'écriture filmique d'un « ceci n'est pas mon corps » qui clive l'imaginaire de la fiction (là où les images et les sons s'allient dans un semblant de réalité, je ne suis pas, moi, corps parlant/sexué), elle fait saillir un reste de parole vive de la voix *off* (suscitant ainsi l'Autre oral, le creux dont la fiction s'invagine, comme réserve de plus-de-jouir verbal non reversable dans la fiction), arrachant ainsi, par la bouche et le sexe, le corps du spectateur au lit de rêve que la fiction lui prête.

Ce rejet, pulsionnel, n'est cependant pas le dernier acte des rapports du corps du spectateur au film, pour autant que la pulsion scopique, elle, s'active, dans le champ de l'image, à susciter l'Autre comme objet partiel. L'œil du spectateur appose, dans le flux des images, l'estampille évanescente d'un désir en exil, dédiée cependant à un Autre localisable (dans le registre scopique) dans les béances, les failles, les plis de la scène où le spectateur accroche son manque-à-être : sexe de la petite fille, fenêtre, regard en coulisse. Mais l'hypnose (intermittente) qui en résulte n'assourdit pas la vocifération des voix qui déchirent son sommeil.

Ce film nous enseigne, par la négative, comment on rêve au cinéma. L'éveil, ici, est suscité par un effet (systématique) de voix qui nous éclaire sur la fonction de la parole dans l'écriture filmique, dont il s'agira, pour en reconnaître les pouvoirs, de se mettre à l'écoute des effets sur le spectateur. De plus en plus, les films sont générés par le langage. *Off* ou *in*, la voix porte l'image. Et un écrit filmique n'a pas d'autre portée politique que les effets de parole qu'il suscite, jusque dans l'exploration de ce en quoi il affecte le corps. Tout le reste est scorie, travail mort, aux capitalisateurs duquel il convient de demander des comptes.

Si ce film donne à penser sur les rapports image/son, en suscitant des pensées sur le corps sans lesquelles il n'y aurait pas grand chose à en écrire (et cesserait-on d'écrire ainsi, en y allant de son corps, qu'on n'en penserait plus rien), on a aussi envie de lancer des idées comme : ce branleur de Skorecki, encore un cinéaste qui aime se faire voir ! De fait, il n'est guère de film qui se prête tant à un discours didactique sur les rapports de l'écriture filmique au corps, ni qui appelle aussi vite un discours sur le show-business.

A l'inverse des films porno, *Eugénie de Franval* est un petit capital d'écriture (que j'ai essayé de dilapider), avec un léger supplément de sexe. Et si on va au porno pour se branler (de toutes les manières possibles et imaginables), et si les businessmen, eux, s'en branlent, il est difficile, à vrai dire, de se branler avec *Eugénie*. Nous sommes voués à en écrire, à en parler, faute de quoi le spectacle de ce film serait un acte de terrorisme avant-gardiste dont nous ne sommes d'ailleurs pas tout à fait délivrés.

Jean-Pierre OUDART.

L'œil féminin de la ville
(Chergui)

par
Abdelwahab Meddeb

Voici enfin un film arabe qui se situe dans un espace populaire sans le dégarnir de l'idéologie qui constitue son centre par cet espèce de volontarisme critique qui tend à escamoter le paradoxe du réel, afin d'orienter celui-ci vers des schémas théoriques préétablis. *Chergui* est cette œuvre tant attendue, importante par sa manière de donner souveraineté à l'acte populaire tel qu'en lui-même il s'exhibe et non tel qu'on cherche à le fossiliser, soit par l'abstraction épique, soit par la prééminence d'une vision qui vide le peuple de ses gestes pour l'utiliser en tant qu'idée dont un certain type d'intervention plaquée en fait un usage de convention. L'idéologie portée par le peuple est ici dite en tant qu'ordre global qui cède au film une tonalité documentaire le situant à la lisière de l'enquête ethnographique.

Mais ce qui éloigne le propos de Smihi de cet état passif de l'observation, c'est la façon avec laquelle se dissémine la fiction à travers les réseaux compliqués qui constituent le bloc urbain, opacité qui tend à échapper aux regards des protagonistes et à se livrer d'elle-même, ajoutant à la discontinuité narrative des segments d'indépendance qui l'aident à se déployer plus que jamais, série d'impasses agrémentant l'issue finale d'une note mineure tempérant cette mort à laquelle tous les éléments dramatiques convergent.

Chergui raconte l'imminente entrée d'une seconde épouse dans une famille. Thème classique sinon banal dans les sociétés arabes encore régies par le droit musulman. Aïcha, dès les premières images, apparaît comme figée par la violence sourde du refus de l'état de victime dans lequel elle est incarcérée par la décision mâle, qui voit bonheur dans les retrouvailles avec la saveur d'une inscription sexuelle valorisée par la transformation inaugurale qui édifie fable là où elle ravit virginité.

Aïcha s'engage dans la pratique maraboutique pour contribuer à faire échouer l'événement proche. Mais elle n'a pas le regard dupe de la foi aveugle : quelque part, elle sait que les rituels auxquels elle va se soumettre ne produisent pas une irrévocable efficacité ; elle sait que c'est son corps même qu'elle met en jeu. Consciente des limites du savoir auquel elle se fie, elle se jette altière dans la lutte, plus pour affirmer la règle de son refus — qui l'amène à parcourir immédiatement et de vertige les abords de la mort — que pour infléchir ce qui semble être un époux déterminé et inaccessible. Attitude fière qu'elle tisse de manière à positiver le désespoir.

Sans être d'intrigue, l'espace parcouru par Aïcha est investi par la solidarité féminine : l'homme n'y possède pas pouvoir ; il y est même une proie convoitée, mais difficile à piéger Ce terrain de lutte — le seul auquel peut accéder socialement une femme — est bien sûr organisé autour de l'infection complexe du maraboutisme. Plus que caution d'une mémoire sanctifiée, ce choix tactique élève une protection, un refuge qui abrite l'action féminine en la préservant de la politique fondée sur la revendication, laquelle ne peut aider à agir qu'en fonction d'une certaine possession du mot. Or, ici, tout s'exécute sans parole, dans l'épaisseur du silence. On ne se parle pas dans l'espace conjugal. L'endroit domestique ne reçoit que la répétition machinale d'un discours sacré : la belle-mère peut égrener à souhait les formules prophylactiques et les phrases de la lamentation ou de la consolation ; l'époux peut réciter, selon un chuchotement intime, le verbe coranique. On ne se parle entre homme et femme que dans un espace socialement marginal : dans le bordel, petit luxe d'Orient, la putain peut être écoutée par le chômeur : son histoire, mémoire flottante, trouve oreille docile chez celui qui traine à travers la ville à la recherche d'un fardeau à porter. Dès que la parole se situe au centre de l'urbanité, elle perd de son sens : deux femmes se rencontrent dans la rue et les voilà mécaniquement répétitives dans leurs sempiternelles salutations. Même si une information est émise, elle ne peut percer qu'à travers le voile familier et nécessaire de la longue parole neutre. Et quand les mots dits débordent la fonction qu'impose leur endroit d'échange, la communication est brisée : telle la jeune fille qui coupe court à la verve verbale du cordonnier miroitant, l'espace d'un instant, les délices de l'alcôve derrière l'étroite et sombre échoppe.

Cette mesure de la parole rend la lisibilité de *Chergui* difficile pour qui ne possède pas avec minutie la clé des allusions. Chaque pas participant à cette lenteur hachée foule un endroit précis de l'hésitant itinéraire travaillé assidûment par le geste féminin. Mais la cohérence de l'œuvre est charpentée par le mouvement général, qui est globalement descendant. Ce n'est pas pur hasard si le film commence par le topographiquement haut en captant au-dessus de la ville, sur une éminence, le mausolée de Sidi Charf, jadis uniquement visité par les femmes qui y érigèrent à travers l'abondance magique un pouvoir qui leur fut propre. Il s'agit en somme de l'œil féminin de la ville qui regarde au plus bas, là où s'arrêtera le chemin de la lutte d'Aïcha qui a fini par se laisser engouffrer dans une mer furieuse, en cet endroit de rocs en désordre autrement fameux sous le nom des grottes d'Hercule et qui pour la cause de la suicidée s'appelle Hjar da-Shaqqar et est associé à un rituel exhortant une fécondation miraculeuse.

Toutefois les hauteurs de la ville et la mer ne sont pas présentes à ces seuls moments. Mais chaque fois qu'elles apparaissent, elles sont enrichies en tant que pôles. C'est une colline, en retrait de la ville, qui accueille la séance mystique [1] des hommes faisant suite à l'agape qui les a réunis autour d'un couscous investi par un merveilleux vite mis en rapport avec la mer, cet espace inconnu qu'on se plait joyeusement à peupler de monstres. Aussi la pratique masculine du sacré et sa symbolique féminine, séparées, se trouvent-elles activées dans le haut. Tandis que la mer apparait aussi mystérieuse qu'un péril prémonitoire : nous la voyons sous ses deux types de rivages : elle assaille des rocs déjà fortement criblés quand Aïcha porte argent et nourriture aux « gens de là-bas » à Sidi Bouqnâdil et que n'hésitent pas à dérober des adolescents jouant aux incrédules ; ailleurs, par sa fureur qui meurt caresse en mouillant le sable, la mer couvre le chant transparent du Gnawa, esclave se soumettant franchement à quelque providence au moment où passe le cortège qui guide Aïcha, linceul noir, vers sa dernière demeure. Le sable accueille aussi une scène particulière qui ajoute ambiguïté à la menace homosexuelle dérangeant le miston : commencée réelle, on la découvre finalement cauchemardesque. Ces plages, ces bords, constituent le seuil du plus bas (représenté par les abysses dans lesquels va s'engloutir Aïcha) et servent de décor à la mise en épreuve d'une chaîne de paroxysmes allant crescendo (le viol, l'esclavage, le suicide et son prélude).

1. Le *dhikr*, ce chant rythmé par la répétition des noms d'Allah pour obtenir l'annihilation de soi et jour de l'extase en tant que fidèle et ami de Dieu

Clôturée par ces deux pôles, étendue entre le haut et le bas, la ville devient en elle-même sujet à filmer, balançant entre l'autonomie de ses motifs et les exigences dramatiques. Le cinéma d'aventure nous a habitués à un Tanger ville garce qui emprunte son décor pour quelque trafic de drogue ou affaire d'espionnage. Ici elle est filmée de l'intérieur : des plans d'architecture fixent ses composantes : dédales arabes,

corniches pompeusement et provincialement néo-classiques. Les fonctions économiques de la ville sont représentées dans ce fatras où cohabitent des modes de production différents : au labeur matinal du boulanger, au passage du berger avec son troupeau de chèvres et qui se transforme en laitier à la demande, à l'épicier chleuh — composantes du secteur économique traditionnel animant les quartiers de la médina, — s'oppose le grouillement du marché principal de la ville, fréquenté par les étrangers et désignant un lieu d'échange urbain moderne/colonial. Nous découvrons cependant deux espaces clos de la ville en suivant le regard d'Aïcha :

— quand, se promenant, elle s'arrête près de la prison, bâtisse sinistre, au moment où trois femmes, visitant des proches condamnés, donnent leurs couffins à fouiller au gardien devant la grille de la porte d'entrée, s'impose à nous l'image d'un pouvoir répressif qui ne laisse pas indifférente Aïcha, à ce niveau victime potentielle ;

— quand la même Aïcha ralentit le pas face à une villa des hauteurs de la ville, dont le jardin au soir sert de cadre à une réception d'étrangers, diplomates ou richissimes peuplant un Tanger autre, analogique à la « Calcutta blanche » et hermétique d'*India Song*.

Cette dérive qui amène Aïcha à découvrir par ses incursions des espaces peu familiers, à élargir son expérience donc, précède l'escalade de la mise à nu dans laquelle elle va se perdre dans sa marche sans retour vers la mort : procédure qui sert de pendant à l'accumulation des pratiques ou signes magiques alourdissant son corps et l'espace domestique. La classique équation mise à nu = mise à mort est ici judicieusement utilisée comme support dramatique[2]. Continuant sa promenade sourdement vindicative dans la ville, absolument voilée par la djellaba grise, capuchon lui couvrant les cheveux, elle commence par arracher *l'iltàm*, étoffe blanche qui lui cachait jusqu'aux yeux le visage, au moment où elle surprend un mendiant, tête hirsute d'illuminé, riant aux échos à sa bienfaitrice, gamine légère se balançant dans un insoutenable crissement de porte. Pourquoi se voilerait-elle encore alors que la trahison mâle suit imperceptiblement son cours ? Après la visite du moussem de Sidi Kâcem où elle traverse le bivouac des musiciens et autres marchands, où elle verse en offrande le sang propitiatoire d'un coq noir, nous la retrouvons affrontée au chergui, ce vent d'est qui ne laisse jamais indifférent, qui déverse à chaque souffle folie sur la ville et ses gens, lesquels l'admettent, planants ou nerveux ; la voilà, sans capuchon, cheveux à demi couverts par le transfert de *l'iltàm* en foulard, à demi emportés par le vent, accrochée à un eucalyptus chétif, scandant des pleurs aggravés morve, indices d'un craquement incontrôlable. Une démarche molle, lasse, la conduit, égarée et folle, corps donné, chevelure lourdement envahissante, vers la grotte menacée par des eaux en furie. Etrangement, les gestes qui l'entourent, tunique blanche, la signifient déjà cadavre à laver, prêt à l'ensevelissement. Et il a suffi de l'ambiguïté d'une maladresse pour que son corps soit avalé par une mer insatiable. Elle aura préservé jusqu'au bout son corps qu'elle a refusé de livrer cadavre à exhiber pour l'excitation des funérailles sustentant un désir de dépense. Sa tombe n'enfermera qu'un souvenir sonnant creux dans la mémoire des pleureuses, ses sœurs.

2. Cette mise à nu est déjà annoncée par le silence dans lequel s'enferme dès le début Aïcha. L'absence de parole implique absence de parure, refus de séduction, décision de non-réconciliation. D'ailleurs le sage dogon Ogotemmêli ne révèle-t-il pas à son transcripteur Marcel Griaule, « Etre nu, c'est être sans parole » ? in *Dieu d'eau*, p. 77, Fayard, 1966.

Dans cette lutte pour la survie qui, selon ses exigences ultimes, mène à une décision de mort, la femme ne s'assimile donc pas à ce silence sur lequel dort tranquille la ville. Par cette trame strictement féminine, l'autorité de l'homme, apparemment incontestable, est violemment exclue. Mais l'homme continue naïvement de porter l'illusion de son imposante stature qui ne serait rien si elle n'était soutenue par le consensus patriarcal. Face à l'agression et à la négligence, la lutte de la femme est si absolue qu'elle doit basculer dans la folie, ou dans la mort : il lui faut passer de l'autre côté.

Mais le geste de la femme ne s'inscrit pas uniquement dans cette instance de survie. L'action des femmes peut être de masse ; elles peuvent participer à l'histoire avec leur degré de croyance et les moyens dont elles disposent : n'est-ce pas elles qui inventèrent l'image du roi exilé, contemplée sur l'assiette argentée de la lune au moment de la plus haute résistance contre l'occupant, qu'il fût français ou espagnol ? N'ont-elles pas opposé aux casques, aux crosses et aux rafales, leurs you-you stridents, cris horribles pour l'oreille étrangère laissée dans l'ignorance du féminin arabe ?

Deux mondes, deux pouvoirs, féminin/masculin[3] : la femme féconde un espace social autonome, même là où elle apparait la plus opprimée, sans but de préservation ni souci de compensation, elle s'y affirme soi dans la douleur ou dans la joie d'un désespoir fertilisé, la confrontant constamment avec une stratégie bousculant les limites. Vue sous cet aspect, la pratique maraboutique, propriété de la femme, ne supporte pas la critique positiviste qui associe aveuglément le maraboutisme à un destin obscurantiste. Dans l'Algérie voisine où ce type de position accouche d'une critique systématique[4], le maraboutisme, traqué, s'instituerait nocturne, se déplacerait en tant que pouvoir, mais ne s'effacera pas de sitôt (surtout à la campagne). Non qu'il faille cautionner le culte des saints tel quel, ni participer à quelque entreprise nostalgique. Il nous faut plutôt savoir comment sauvegarder cet espace sur lequel a été cultivée la geste féminine — gage de l'expérience hiérologique, celle qui permet de dissocier le sacré du religieux.

Nous est-il possible de préserver cet archaïsme tout en le dépouillant de la fiction qui l'enchaîne ? Tout d'abord, disons que la posture théologienne a constamment — en Islam sunnite (orthodoxe) — rejeté le maraboutisme en tant que reliquat panthéiste et sauvage violant par les pleurs, la danse et le sang, la sage raison productrice d'une pensée juridique déposée arme entre les mains de l'aristocratie marchande qui domina en milieu citadin. Curieusement, les critiques contemporains et arabes de ces pratiques populaires rejoignent la grande tradition théologique du monde musulman, tout en passant par le voile d'une antithèse coloniale attardée, d'une part, en participant à la réduction universelle qui limite une certaine pensée de gauche occultant allégrement la question du sacré, d'autre part.

Car enfin, c'est en cet espace — et nullement ailleurs — qu'est déposée inerte la spécificité de nos peuples qui surent perpétrer leurs pratiques vernaculaires. Pour sûr, la récupération que nous prônons n'est pas à l'abri de la tentation barbare. Il faut nous assumer orphelins sur cet espace spécifique, par usage de la connaissance destructrice des illusions et des régressions. Il nous faut entraîner les modalités du vivre vers une pratique du corps décidé à jouer avec sa propre fin sans que cette perspective s'imprègne d'une idéologie suicidaire : le feu de la connaissance consume, sa lumière aveugle, mais le sable de la barbarie engouffre[5].

Par deux scènes, l'épilogue de *Chergui* localise la destinée historique de cette réactivation d'une évolution spécifique :

— Il est midi ; les sirènes s'empilent par saccades dans l'air ; c'est la sortie des dockers et des ouvriers. S'offrent au regard les corps prolétaires marchant, défilant selon une détermination sculptée mouvante. Ils sont en tout point semblables à ceux qui les précédèrent sur l'écran : gens du peuple. Ils annoncent cependant leur participation certaine à l'événement transformateur du réel : ceux-là sauront muter leur savoir et périr jubilant en triomphant peuple prêt à sacrifier ses illusions et continuer à profiter des modes anciens de la jouissance.

— Pour terminer l'école (où nous retrouvons parmi les élèves l'enfant[6] d'Aicha), cette autre institution qui agit sur le réel en produisant des gens destinés à subir la crise de l'hétérogène que crache la confrontation de leur quotidienneté avec l'assimilation d'un savoir étranger. Crise dont le refoulement ou la résolution factice seront le lot des chiens de garde qui crieront au scandale de la barbarie et dénonceront les pratiques populaires au nom d'une modernité conciliatrice de la mesure qui détourne la nécessité égalitaire vers l'uniformisation meurtrière.

L'infrastructure de cet enjeu si aigu rend vive l'entrée de ces forces diverses dans l'histoire : aujourd'hui encore *(Chergui* cueille sa fin en 1956), cet enjeu ne cesse d'exacerber le paysage dans lequel se débat une arabité aux abois.

Abdelwahab MEDDEB

3. Séparation qui abrite un semblant de castration · n'est-elle rien sinon une émanation pudique graciant des corps par conséquent pleins et beaux mais ne brûlant pas feu de paille à la recherche inespérée d'un plaisir à ravir ? Ici le sexuel est partout : il ne se montre donc nulle part acte Non qu'il faille porter cache-sexe pour exagérer par prétérition l'effet. l'absence du cri, la fureur contenue, les sous-teintes, la lenteur, le montage de la répétition, l'énergie jugulée, les brides jamais lâches ne sont pas autant de jalons à mettre au profit du refoulement rien que mélancolie kiffée qui sait que vagin peut voler et phallus charmer. Mais on peut être juste à côté sans rien obtenir.

4. « L'usine balaie le marabout », dirait naïvement Kateb Yacine

5 Voir Nietzsche : *Aurore*, fragment 429.

6. Garçon qui ne pénètre le monde des adultes que par la mère, en milieu arabe, et socialement, l'enfance est vécue féminité. Voir *La sexualité en Islam* (P.U.F. 1975), d'Abdelwahab Bouhdiba, livre qui, nonobstant sa vulgarité sorbonnarde, comporte d'éclairantes informations sur la représentation sexuelle en certains milieux arabes.

P.S La sortie parisienne de *Chergui* est prévue pour le 7 janvier 1976 au cinéma Le Seine

Entretien avec Arnold Antonin
(Haïti, le chemin de la liberté)

Cahiers : **Peux-tu, pour commencer, nous parler de la situation du cinéma en Haïti ?**

Arnold Antonin : Le cinéma haïtien, ça n'existe absolument pas, et il y a tellement de choses qui manquent en Haïti que ce n'est pas très étonnant. Jusqu'à présent le seul cinéma que le Gouvernement projetait dans les campagnes, comme animation culturelle, c'étaient des petits films de publicité, genre Colgate ou Palmolive, et des petits bouts de films américains qu'il amenait dans les bourgs avec des voitures de projection ambulantes. Voilà pour les campagnes.

Dans les villes on passe les films les plus décadents, comme les mélos italiens et les super-productions américaines et c'est vraiment très rare qu'on puisse voir un film commercial de quelque valeur. Car, dès qu'il s'agit d'un film qui pourrait sembler un peu subversif, comme **La fièvre monte à El Pao,** par exemple, le Gouvernement l'interdit et il ne peut passer qu'un ou deux jours.

Par ailleurs, il y a eu à l'Institut Français une tentative de faire un ciné-club, de faire venir des classiques français, Renoir, Carné, etc. Je ne sais pas si ça continue encore aujourd'hui, mais en tout cas c'était dès le départ considéré comme une initiative révolutionnaire : rien que le fait de faire venir du cinéma d'art en Haïti ! La médiocrité générale du Gouvernement haïtien se reflète également au niveau du cinéma, ce qui est logique. Donc rien en Haïti même, mais par ailleurs, je sais que le Gouvernement a engagé des cinéastes étrangers et payé la production d'un court métrage publicitaire sur la réalisation du barrage de Péligre, sûrement pour montrer qu'Haïti est un véritable paradis. Péligre, c'est ce fameux barrage qu'ils ont mis vingt ans à réaliser, commencé depuis Magloire, que Duvalier père n'a même pas eu la chance de voir puisqu'il a été inauguré après sa mort par son fils ; c'est une des plus grandes réalisations du régime après la participation de l'équipe de football d'Haïti aux championnats de Munich !

Bon, à part ça, bien sûr, il y a des étrangers qui sont venus en Haïti, les diverses chaines de télévision du monde qui ont réalisé des courts métrages, des documentaires montrant la misère haïtienne, ou bien la télévision française qui vient de passer récemment des émissions sur les peintres, l'art naïf et sur le vaudou (et c'est **Le Canard enchainé,** d'ailleurs, qui titrait : le veau d'or du vaudou !). Tout ça pour attirer les touristes et faire de l'argent. Il y a eu aussi des religieux, notamment un prêtre belge, le père D'Hoe, qui a fait **Haïti, perle des Antilles ;** c'est un film qui met en relief le contraste qui existe entre la richesse et la misère en Haïti, mais ça reste toujours un point de vue très humanitaire.

Du côté de l'opposition au régime (je ne les ai malheureusement pas vues), je crois qu'il y a eu deux tentatives de réaliser des documentaires, mais qui ne vont pas plus loin que la description des structures sociales du pays : encore misère et richesse, mais en essayant de faire voir plus ou moins la vie de la population haïtienne. Parmi eux, le film de Dupuy, **Haïti enchainé,** d'une heure environ, ce qui n'est déjà pas mal.

Bon, notre film, nous l'avons passé pour la première fois à Bruxelles, au tribunal Russell ; c'est certainement le premier long métrage haïtien. Nous avions déjà réalisé un petit documentaire de vingt minutes sur la participation haïtienne au tribunal B. Russell, où l'on ne faisait que filmer l'intervention du représentant haïtien, un camarade de l'O.R. 18 Mai. Puis, nous avons voulu faire ce long métrage, et le film lui-même d'ailleurs nous a forcé la main, parce qu'au début on voulait le faire beaucoup plus court, et on s'est rendu compte que ce n'était pas possible. C'est pourquoi le film, tout en étant assez long (puisqu'il dure une heure et 52 minutes), est un film très synthétique.

Cahiers : **Dans la mesure où il n'y a pas de cinéma en Haïti, comment et où est-ce que vous avez appris le cinéma ?**

A. Antonin : Je ne suis pas cinéaste de formation. Quand nous avons passé notre premier court métrage, il a rencontré un accueil extraordinaire de la part du public haïtien : tous ceux qui l'ont vu ont été très contents de voir qu'on pouvait réaliser un documentaire et qu'on pouvait l'utiliser. Alors, nous avons compris l'importance de cet instrument : le cinéma.

Nous avons alors commencé à travailler sérieusement et d'arrache-pied à la réalisation du film, pour aider à l'information et à la formation de nos compatriotes à l'étranger. Et, pour reprendre la fameuse phrase sur « la critique des armes et les armes de la critique », comme nous espérons pouvoir faire la critique du Gouvernement Duvalier avec les armes, en attendant nous utilisons l'arme de la critique. En somme, ça fait un peu cliché, mais nous avons décidé d'empoigner la caméra comme une arme.



« et pour certains de nos camarades qui ont été torturés par ces tonton-macoutes, les retrouver en chair et en os — c'est une façon de parler, mais justement la force du cinéma c'est de pouvoir donner cette impression de présence physique — et donc de retrouver ces personnages en face d'eux, ça a créé chez eux l'effet qu'on pouvait, tout comme on les avait eus au bout de la caméra, les avoir au bout d'autre chose. »

Cahiers : **Vous êtes des militants politiques appartenant à une organisation ; l'initiative de faire le film, est-ce que c'est venu de vous et que ça a été repris par l'organisation, ou est-ce que c'est venu de l'organisation. Autrement dit, comment un militant porte son projet dans une organisation ?**

A. Antonin : Notre organisation a cette caractéristique qu'elle se veut une organisation pleinement moderne, et pour cela elle tranche nettement sur les autres organisations que nous avons eues jusqu'à présent dans notre pays. Nous voulons en finir avec le travail artisanal. Ici, en France par exemple, dans notre travail de propagande, nous ne voulions pas utiliser un instrument comme le cinéma qui est reconnu et considéré par les capitalistes eux-mêmes, par nos ennemis actuels ou potentiels, comme un formidable instrument de propagande ; aujourd'hui, nous avons compris ceci : nous aussi, nous devons nous emparer de cet instrument et le maitriser. Le cinéma, c'est seulement un des domaines où nous effectuons un travail qui peut servir à la libération de notre pays.

Donc le film entre dans notre programme de propagande orale, écrite, cinématographique, etc. Et là justement il y a quelque chose que je dois dire sur la question de la formation. Bon, moi, par exemple, l'auteur du film, cette formation je l'ai acquise en faisant le film et je crois que c'est la meilleure façon. J'ai appris pas mal de choses parce que j'ai travaillé en plus avec des techniciens, des camarades haïtiens qui étaient d'excellents techniciens, et ensemble... on a dû faire des miracles pour faire ce film. C'est un travail collectif que nous avons réalisé entre nous Haïtiens, et des camarades étrangers également comme techniciens.

A propos des miracles, on a eu des compliments sur la qualité technique du film au festival de La Rochelle et un gérant de salles de spectacles a dit que ce qu'on a réussi à partir des images fixes, c'était formidable. Mais il ne savait pas qu'on a tourné toutes les images non pas à partir d'une table horizontale, mais en verticale. Toutes ces images fixes que vous voyez dans le film ont été accrochées au mur, des



Drouin au peloton d'exécution. Un des 13 du groupe *Jeune Haïti* qui fit une tentative d'invasion armée dans le sud d'Haïti en 1964. Fusillé en présence des élèves des écoles et universités.

fois avec des punaises, des fois, c'est moi qui les tenais avec les deux doigts pendant que le caméraman travaillait sur les images. Et puis, il fallait tout étudier avant pour ne pas gaspiller un mètre de pellicule.

Cahiers : **Tu disais tout à l'heure : «utiliser le cinéma comme arme de la critique», or il y a une chose qui me paraît très intéressante dans ce film, c'est justement qu'il dépasse de loin la seule critique, et je pense à l'importance donnée dans le film à l'histoire. Est-ce que tu pourrais parler de la place de l'histoire dans le film ? Comment un film peut servir à se réapproprier l'histoire ?**

A. Antonin : En faisant ce film on a tout de suite pensé que présenter ou proposer au public et à nos compatriotes la lutte actuelle, sans leur permettre de se réapproprier, comme vous dites, leur propre histoire, ce n'était pas juste. Les images que nous avons dans notre film, ce sont souvent des gravures d'époque, ce sont des estampes, etc., qu'on a reprises bien souvent dans les livres d'histoire, où pourtant elles ont toujours été utilisées non pas pour faire comprendre aux travailleurs haïtiens que ce sont eux les protagonistes de cette histoire, mais pour mettre en relief ce qui pouvait le mieux servir les dirigeants et l'idéologie dominante de notre pays. Nous, nous avons voulu faire voir, depuis l'arrivée de Colomb jusqu'à l'étape actuelle, que l'histoire de notre pays a été l'histoire des masses laborieuses contre leurs exploitants étrangers ou haïtiens.

Dans le film, nous avons tenté cette démystification de l'histoire officielle, ce démontage des mécanismes réels de la lutte des classes en Haïti, non plus vue comme une lutte entre Blancs et Noirs ou Mulâtres et Noirs, etc., mais comme lutte des masses laborieuses contre leurs exploitants, de quelque couleur qu'ils soient. Sur le plan de l'information, ça a une grande importance, parce que tout ce qui concerne l'occupation américaine, par exemple, c'est une partie de l'histoire d'Haïti tout à fait ignorée des étudiants haïtiens. Moi, à l'école, je n'ai pas étudié l'occupation américaine, parce qu'on disait alors que, comme elle avait eu lieu en 1915, il n'y avait pas encore assez de recul historique pour pouvoir donner un jugement serein sur cette époque, et on sautait à pieds joints de l'occupation américaine au président d'après, où naturellement il y a encore moins de recul historique...

/

Cahiers : **J'en ai parlé récemment avec de jeunes Américains tout à fait anti-impérialistes, et ils ignoraient complètement ça.**

A. Antonin : Donc, tu vois, il s'agit bien d'une page d'histoire complètement cachée à tout le monde. Et pourtant les Américains sont restés et ont occupé militairement notre pays pendant dix-neuf ans. Donc, du point de vue de la simple information, c'est très utile et très important de le dire. Ensuite il y a le démontage des mécanismes d'exploitation du pays par les Duvalier, la démystification de la « libéralisation » du fils ; faire bien voir que le fils est pire que le père, puisque malgré les efforts de raffinement qu'ils ont faits (avec les « Léopards » qui auraient « remplacé » les tontons-macoutes, etc.), tout est comme avant. Et c'est même pire puisque maintenant, ce qui n'était jamais arrivé avec Duvalier père, 500 000 Haïtiens meurent de faim ! Alors, naturellement, on avance des raisons climatiques, mais c'est étonnant qu'Haïti, qui est à 90 km de Cuba, qui partage l'île avec la République Dominicaine, ait des problèmes climatiques de ce genre, alors que les autres pays n'en ont pas.

Donc, on a dû démontrer tout ça, et ensuite s'affronter aux problèmes idéologiques sur lesquels tous les opposants au régime, y compris ceux de gauche, n'avaient pas senti la nécessité de s'arrêter. On aurait pu dire que c'était inutile dans un film qui déjà serait assez long comme ça. Mais nous pensons que c'est un problème très important, un problème qui empêche les gens de comprendre la réalité des choses, le problème des bases idéologiques du régime Duvalier : le vaudou, la négritude et l'anticommunisme. C'est pourquoi une grande place a été donnée à cette question dans le film. De l'autre côté, nous avons dû faire une analyse de classes de la situation, et, à partir des enquêtes qu'il y a eu, même limitées, faire un tableau des rapports sociaux qui existent en Haïti : entre les classes nanties, les classes exploiteuses, les ouvriers, les paysans, les rapports qu'il y a entre eux, les possibilités d'alliance future ; tout ça pour permettre à nos compatriotes d'avoir en main des instruments pour agir de façon scientifique sur la réalité de notre pays, pour la transformer. Nous avons dû leur offrir aussi les possibilités de discuter sur ce que nous pensons être la seule solution possible actuellement : c'est-à-dire le problème du « front uni », la nécessité de réaliser ce front antiduvaliériste, qui doit permettre d'ouvrir une brèche dans l'actuel régime nazi. A ce propos, il y a une loi en Haïti (c'est la fameuse loi anticommuniste, la loi du 28 avril 1969) qui est appliquée à la lettre. Cette loi dit qu'il est défendu même de **penser** contre le régime. Je crois que cette loi résume bien la réalité duvaliériste : c'est un régime nazi. Et il devrait être clair pour tous, parce que ça semble une vérité de bon sens, qu'un régime pareil existant dans le pays, l'unique possibilité de le renverser, c'est d'unir tous ceux qui y sont opposés. Et pourtant, il semble que ce ne soit pas aussi facile que cela, car ça fait déjà deux ans que nous combattons pour faire avancer cette idée. Et aujourd'hui, nous avons fait un film qui entre directement dans ce combat. Même si beaucoup ne comprennent pas encore cette nécessité, certains fruits commencent à être recueillis.

Cahiers : **Tu viens de décrire les différents moments du film et il y a quelque chose qui saute aux yeux : c'est que ça fait un film extrêmement dense et riche en informations. Est-ce que vous l'avez plutôt pensé pour un public haïtien exilé ou immigré qui reconnaît son histoire et peut tout de suite l'identifier ? Car, dans la mesure où le film va aussi être vu par des gens qui ne connaissent rien à Haïti, est-ce qu'il n'y a pas le risque que le film soit trop dense, trop riche (d'autant plus que c'est quand même une tentation qui existe dans beaucoup de films militants, celle de vouloir faire un film global, un film totalisant, c'est-à-dire un film qui tienne à la fois lieu d'analyse globale, de stratégie, de tactique, etc.). Autrement dit : quel est le public privilégié du film ?**

A. Antonin : Ce film a été fait pour être montré à nos compatriotes qui sont en exil, économique ou politique, à l'étranger : aux travailleurs haïtiens aux Etats-Unis, au Canada, aux Bahamas, en République Dominicaine, en Europe, etc. ; aux étudiants également. Nous sommes sûrs que nos camarades étrangers iront le voir aussi, mais il est fait avant tout pour le public haïtien. Maintenant il s'agit de voir comment ce film sera reçu et utilisé par ces spectateurs, comment passera le message du film. Evidemment, notre film est un film militant, il entre dans notre travail de propagande et d'éducation politique. Donc, quand nous passons le film, nous essayons de créer tout un travail de mobilisation qui ne s'arrête pas avec la projection du film. Le film est toujours suivi d'un débat et nous essayons toujours d'entamer, d'établir des liens avec les spectateurs pour pouvoir continuer par la suite à discuter des problèmes que nous soulevons dans le film. Alors le défaut que tu soulignais, qui est peut-être réel, cette masse d'informations qu'il y a dans le film, est compensé heureusement par d'autres qualités qui, j'espère, permettent de maintenir l'intérêt du public.

Car certains de nos compatriotes sont revenus volontiers le voir. Heureusement donc que le film arrive à intéresser assez pour que dès la première fois on ne nous dise pas que c'est un vrai casse-tête, et qu'on ne va pas voir un film pour se casser la tête. C'est sûrement à cause du montage qui est assez vif, et si la structure du discours pose des problèmes, si on n'arrive pas à comprendre la solution tout de suite, on a envie d'y retourner une deuxième fois pour voir si ça ouvre des perspectives. Donc c'est un film qui tient quand même l'attention militante en éveil. Heureusement.

Cahiers : **C'est vrai, et je crois que c'est dû à une démarche assez rigoureuse dans le procédé d'exposition : c'est-à-dire partir de la situation actuelle, une description de ce qu'on voit, à première vue, et de là plonger dans l'histoire pour donner tous les éléments d'information qui servent à éclairer la situation actuelle que l'on garde toujours en référence. L'éclairer, c'est-à-dire comprendre ses fondements, ses mécanismes, pour pouvoir ensuite ouvrir sur le futur, sur l'action. Et c'est pour ça, il me semble, qu'en tant qu'étrangère n'ayant pratiquement jamais entendu parler de Haïti, c'est vrai que je n'ai pas tout retenu mais que j'ai quand même suivi le film sans problème, grâce à cette structure justement.**

Je pense soudain à un film qu'on a vu récemment en France : L'Affaire Dreyfus, **qui est également basé sur une masse énorme d'informations, de détails que les gens ne connaissent pas. Le film est fait de telle manière que le spectateur, s'il rate un moment, un seul, de l'explication, un moment de l'enquête, il a l'impression de ne rien comprendre à rien, et que tout le film lui échappe. Cela consiste à hystériser le spectateur, en faisant en sorte que, s'il rate un maillon de la chaine, il ne peut plus rien comprendre à la chaine. Et par rapport à ça, il me semble effectivement que la grande force de votre film, c'est de permettre une déperdition d'information, déperdition d'ailleurs inévitable, mais que le mouvement général, lui, soit compris.**

A. Antonin : Il y a autre chose qui compte pour un public haïtien, c'est-à-dire un public qui a affaire à une dictature comme celle de Duvalier, qui cherche à se donner une apparence de dictature ésotérique — Duvalier se montrait très peu et faisait croire qu'il était en dialogue continuel avec ses **loas** (esprits). Aussi le public a-t-il été très impressionné de retrouver Duvalier à portée de la main, de retrouver sa tête, ses sbires, ses tontons-macoutes les plus féroces, et pour certains de nos camarades qui ont été torturés par ces tontons-macoutes, les retrouver en chair et en os — c'est une façon de parler, mais justement, la force du cinéma c'est de pouvoir donner cette impression de présence physique, — et donc de retrouver ces personnages en face d'eux, ça a créé chez eux l'effet qu'on pouvait, tout comme on les avait eus au bout de la caméra, les avoir au bout d'autre chose. En un sens, ça a mis la dictature des Duvalier à la portée de la main. Nous avons démonté les mécanismes de la dictature duvaliériste. Duvalier est ce qu'il est, parce que nous sommes ce que nous sommes, c'est-à-dire, en tant qu'opposition, toujours aussi faible et aussi mal organisée, et ce qu'il s'agit de faire justement, c'est de s'organiser.

Cahiers : **Mais ces images, d'où viennent-elles ? Est-ce que ce sont des images qui ont été prises par vous ou pour vous, ou est-ce que ce sont des images officielles qui ont été détournées dans le film ?**

A. Antonin : Il y a quelques images de répertoire, évidemment, mais beaucoup ont été prises par des amis qui, avec une couverture officielle quelconque, avaient la possibilité d'entrer dans les manifestations officielles et de filmer.

Cahiers : **Je crois qu'il y a là quelque chose qu'il faut méditer ici, en France, quand on parle de cinéma militant, parce que c'est évident qu'ici, on n'a aucune chance de pouvoir rivaliser avec les media de la bourgeoisie et de les battre sur leurs terrains. Alors que votre film, non seulement c'est le premier film militant sur Haïti, mais c'est aussi, avant d'être militant, le premier film haïtien : c'est-à-dire qu'il fait tout le travail que ne fait pas l'appareil d'information duvaliériste. Et je me demande justement, si, dans un pays comme Haïti, le cinéma ne peut pas jouer un rôle qu'il ne peut plus du tout jouer ici et qui consiste à prendre de vitesse, sur le terrain des media, des pouvoirs comme celui de Duvalier. D'un côté, vous êtes politiquement dans une situation de dominés, loin du pouvoir, mais de l'autre, idéologiquement, sur le plan des media, il me semble que vous pouvez avoir une avance réelle.**

A. Antonin : Oui, mais en même temps, quand même, pour filmer J.-C. Duvalier, la caméra était placée d'une certaine façon qui accentuait le côté grotesque et ridicule du personnage et de son environnement humain. Donc, quand même, d'une façon critique, qui a encore été accentuée au montage. On aurait pu faire plus, utiliser des procédés de trucage, comme le ralenti, voir J.-C. Duvalier au ralenti, ça doit être très marrant, il doit ressembler à un gros hippopotame qui a du mal à trainer tous ses kilos, mais on y a réfléchi et on a pris la décision en fonction de considérations économiques et aussi de langage, car on pensait que la simplicité renforcerait la rigueur du film. Ça a été très important pour nous, parce que,

lorsqu'on fait des films militants, en général on les fait en vrac, sans y apporter beaucoup de soin du point de vue technique. Et nous, bien que ce soit notre premier film, on a voulu accorder toute l'importance qu'on pouvait à la facture du film, au côté technique.

D'abord, parce que nous refusons d'offrir au public des produits médiocres, comme pourrait le faire le Gouvernement Duvalier, et ensuite, puisque nous voulons être la génération nouvelle, donner une image nouvelle de ce que peuvent faire les Haïtiens, et dépasser le stade folklorique de l'opposition haïtienne traditionnelle. D'autre part, on a pris en compte le point de vue du spectateur à l'étranger, qui a souvent l'occasion de voir les produits commerciaux offerts par la grande industrie cinématographique. Donc, si à côté de ça on leur offre quelque chose qui laisse à désirer, ils auront vite fait de faire la comparaison et de mal juger le film. Aussi avons-nous été très contents de voir les autres camarades qui font du cinéma militant, même des camarades étrangers, s'étonner de la bonne qualité du film. Et ce n'est pas un hasard, c'était vraiment une volonté de départ : bien souvent, j'ai dû lutter pour m'opposer à toutes les solutions faciles et moins coûteuses. Pour moi, c'était une question de respect du public et du travail aussi qu'on était en train de faire.

Cahiers : **Comment vois-tu la diffusion du film en Haïti même ?**

A. Antonin : La réponse la plus facile, ce serait de dire : nous espérons avoir bientôt des territoires libérés ! Pour le moment, c'est un vœu. Naturellement, quand on commencera à le passer en République Dominicaine, peut-être ça facilitera les choses. Mais nous, nous espérons déjà, vu l'écho du film, que des Haïtiens commencent à sortir d'Haïti pour pouvoir venir voir ce film à l'étranger ; parce qu'il y a des gens qui l'ont vu à l'étranger et qui, en revenant en Haïti, en parlent là-bas. Et déjà des camarades se sont déplacés des autres villes des Etats-Unis pour venir voir le film à New York. Nous avons passé le film à La Rochelle : dix Haïtiens sont venus de Bordeaux pour le voir ; ils avaient simplement lu l'annonce dans les journaux locaux. Et naturellement, tout ça ce n'est pas dû à la grande qualité du travail, à la « grande œuvre » que nous avons réalisée..., mais aussi au niveau très bas du cinéma haïtien et à la soif d'information qu'ont les Haïtiens à leur besoin de connaître ce qui se passe vraiment, et de critique du régime.

Propos recueillis par
Serge DANEY, Thérèse GIRAUD
et Raymond SAPENE.



Toulon

Le festival du Jeune Cinéma de Toulon s'est scindé depuis trois ans en deux sections : d'un côté, le Cinéma dit « d'aujourd'hui », présenté comme un cinéma ayant ses chances de s'imposer dans le système commercial de distribution ; de l'autre, le Cinéma « différent », conçu comme complètement en marge du système à la recherche d'un nouveau langage. Définitions assez vagues qui semblent tourner autour du fait de penser ou non la notion de public de cinéma et le système.

En tout cas, cette année, deux sections qui tendaient à devenir deux festivals différents au même lieu et au même moment.

« Le festival de Toulon, c'est le Cinéma différent » a dû dire, à la remise des prix, M. Duras, représentant le jury du Cinéma différent. Rappel du rôle qu'il s'était donné au moment de sa création à Hyères, il y a maintenant dix ans : un festival différent, différent des grandes manifestations comme Cannes, non seulement en y présentant une autre image du cinéma, mais aussi différent par la conception même du festival : rencontres plutôt que foire aux films et consommation cinéphilique. Et il fallait le rappeler, à la fin de ce 11e festival. Le rappeler aux organisateurs qui semblaient l'avoir oublié, se servant de cette séparation en deux sections pour tenter, par l'intermédiaire du Cinéma d'aujourd'hui, de faire de leur manifestation le petit frère du grand Cannes. Et cela sur le dos du Cinéma différent laissé à la traîne dans cette course en avant vers la reconnaissance, traité comme un parent pauvre, encore accepté, mais pour combien de temps ?

A tel point que les cinéastes de cette dernière section ont dû faire circuler des pétitions réclamant le « respect du travail des cinéastes » et une « parfaite égalité entre les deux sections ». Revendications qui en disent long sur l'ambiance qui a régné pendant cette semaine de festival à Toulon.

Car ce regard nostalgique tourné vers un autre monde devait se retrouver aussi bien au niveau de l'organisation que de la programmation.

— Sur le plan de l'organisation générale, ça ne pouvait se faire ici, vu les conditions économiques faites au festival (ce n'est pas Cannes), en dépit du minimum de sérieux que l'on est en droit de réclamer . conditions de projection lamentables, allant même jusqu'à la défaillance totale des appareils de projection, celle-ci perturbant plus particulièrement la programmation du Cinéma différent. Absence totale de débats remplacés par des parodies de conférences de presse.

— Sur le plan de la programmation aussi : celle-ci, en effet, se tenait quand même assez loin de celle qu'on pouvait attendre d'un festival différent. En particulier du côté du Cinéma d'aujourd'hui, où trop de films se succédaient dans une répétition monotone des idées reçues, et des clichés à la mode : cf. le film de J. Marbœuf, **Monsieur Balboss**, commissaire cynique mais finalement brave homme qui ne croit plus à rien, grand désabusé, et qui pour remplir le vide de sa vie s'amuse sadiquement avec celle des autres.

Dans un autre style aussi, le film italien de L. Di Gianni, **Le temps du commencement**. Ici, la caution à la mode, c'est l'asile psychiatrique, le regard du fou : vision sur toute l'histoire qui mélange toutes les histoires : de César à Hitler, en passant par l'Italie mussolinienne et la Russie soviétique. Et le tout dans un paraphrase cinéphilique où domine la référence au cinéma allemand d'après-guerre et plus particulièrement celui de F. Lang !

L'homme transformé en atome, nihilisme galopant. Vision du monde cynique et désespérée, signe des temps peut-être, mais surtout qui participe de l'idéologie dominante, celle du pouvoir. En tout cas, signe du non-travail.

Et de l'autre côté, le Cinéma différent dont la seule motivation était trop souvent la seule différence d'avec le cinéma d'en face auquel il aimait opposer hautainement la revendication artistique : conception sacrée et terroriste de l'œuvre d'art fondée sur une utilisation abusive

et déformée du discours et du corps éclaté, du non-sens et de la non-parole. C'est ça l'art ! Agressivité continuelle dirigée contre le public, attitude hautaine et méprisante de l'artiste maudit, ici encore renforcée par l'ambiance de ghetto dans lequel l'enfermait les organisateurs.

Le résultat de toutes ces compromissions : deux cinémas face à face, séparés par une grande artère toulonnaise. Un fossé. Le va-et-vient entre les deux était rare. Deux mondes qui s'ignoraient et se boudaient l'un l'autre, chacun regardant dans des directions opposées : l'une tournée vers la reconnaissance et le succès commercial, l'autre se cantonnant dans une conception de l'artiste maudit et incompris. Des deux côtés : mépris du public. Opposées mais finalement parallèles, l'une n'étant que le négatif de l'autre (cinéma différent, cinéma parallèle ?).

Situation déjà trop connue et que le festival dans son ensemble ne faisait là qu'entériner, au risque de disparaître en tant que tel, écartelé entre ces deux pôles.

Le festival du Jeune Cinéma doit être préservé. Mais pour le préserver, il faut le soigner, le soigner en assumant sa raison d'être ; sa différence, économiquement et idéologiquement.

Il faudrait préciser ici ce qu'on peut attendre d'un festival Jeune Cinéma, ce qu'on peut entendre par cinéma différent. Définition difficile, toujours à redéfinir. Mais au minimum, un cinéma en lutte contre le système, en lutte contre l'idéologie dominante. Donc aussi un cinéma du travail qui en finisse avec la vieille conception de l'artiste, qu'il soit reconnu ou maudit.

Et dans cette définition, les deux sections ne devraient-elles pas là correspondre à deux points de départ différents, à deux démarches différentes tournées vers le même but : l'une partant du signifié, l'autre du signifiant ? Partir d'un propos politique et à partir de là faire un travail sur la forme, l'écriture, sur le procédé de représentation, quelque chose comme faire politiquement des films politiques : **cf. Noua,** film algérien sur la vie des paysans dans un douar avant et pendant la guerre de libération ; **Chergui,** film marocain sur la vie cachée du Tanger populaire, cerné par la ville occidentale ; ou encore **Vegul,** film du Hongrois G. Maar : la prise de conscience d'une trahison par un retraité qui se retrouve face à une bureaucratie qui utilise les hommes tant qu'ils sont rentables et les rejette ensuite dans un monde vide et fermé. La bureaucratie et/ou la mort.

Ou, partir d'une réflexion sur le cinéma, sur le rôle du cinéma comme support privilégié d'une idéologie, partir d'une réflexion politique sur la narration, la fiction, sur les sons et les images, le rôle des acteurs... **cf. Eugénie de Franval,** de Louis Skorecki, à partir d'une nouvelle de Sade lue dans sa continuité ; **Leave me alone,** de Gerhard Theuring ; **Né,** de Jacques Richard, et aussi certains films américains, et en particulier **Film about a woman who,** d'Yvonne Rainer, qui passaient là malheureusement sans sous-titre. Point de détail à souligner dans un festival qui se situe en France, ou alors faut-il admettre que tous les spectateurs doivent parler couramment l'américain ?

Il ne s'agit donc pas de remettre en question la séparation entre les deux sections. Elle existe. Mais à Toulon au moins, elle doit tendre à disparaître. Il n'y a là rien d'utopique, c'est ce qu'ont prouvé les meilleurs films des deux sections, à la frontière entre les deux.

Leave me alone, de G. Theuring, est un film sur l'Amérique, mais l'Amérique en Europe, en Allemagne et plus précisément à Munich (véritable succursale de l'Amérique en Europe). Des photos et des travellings lents : la même photo et le même travelling se répètent souvent plusieurs fois de suite. Des photos de lieux — des rues, des jardins, des extérieurs et des intérieurs, avec la télé — tous vides ou presque vides, habités de personnages tous (presque) immobiles. Tout est lent, presque à l'arrêt : référence à la photo, au savoir regarder, mais aussi à la vie au ralenti de l'Amérique. L'Amérique présente ici, mais lointaine, périphérique : des lieux distanciés, vus toujours à travers des barrières (fenêtres d'appartement ou de voiture). Regard neutre sur ces lieux vides, périphériques, peuplés de personnages qui leur ressemblent : les marginaux, les rejetés.

Images souvent insupportables dans leur durée et dans leur répétition, mais que l'arrivée de la musique, musique américaine (Hendrix, Morisson, Rod Stewart...) en son **off,** vient soudain transformer, commenter, habiter : la musique américaine produite par l'Amérique, pour remplir son vide, le supporter et l'entretenir... Film sur l'Amérique en Allemagne, film sur l'impérialisme américain et ses effets, et aussi en creux, film sur le cinéma américain qui a envahi l'Europe en lui imposant une image mirifique de l'Amérique.

Film dur, dur à voir, ici non pas au sens de l'agressivité, mais dur au sens où il demande au spectateur un travail, lui-même produit d'un travail que ne prend son sens que dans sa durée : faire le vide de toutes les images jusqu'à présent imposées. Car pour Gerhard Theuring, le cinéma différent ne peut être qu'un cinéma qui pense et se pense par rapport à l'histoire du cinéma, ici le cinéma américain : penser l'histoire du cinéma pour se détacher de son emprise, et revenir aux sources, photos et son **off,** pour reconstruire de nouvelles images. Repartir à zéro. Définition peut-être un peu restrictive, un peu trop technique ? Mais encore ?

N'est-ce pas ce souci qui guide Moumen Smihi, dans **Chergui,** quand avec sa caméra il traverse l'espace du Tanger occidental, le Tanger du cinéma d'aventures pour fouiller et rechercher dans son cœur, dans son centre, le Tanger populaire et maghrébin ? Film quasi documentaire aussi : la caméra regarde, découvre et impose de nouvelles images, une réalité jusque-là occultée. Contre la domination des schémas occidentaux, retrouver les acquis de la culture populaire. Ici, principalement campée par la pratique du maraboutisme à laquelle s'adonne une femme pour protester contre la répudiation de son mari. Elle s'y adonne, mécaniquement semble-t-il — la caméra distancie, elle photographie, prend acte — déjà perdante, sans y croire, seulement parce que, dans ce monde enfermé par l'impérialisme occidental où la femme n'a aucune place, c'est sa seule porte de sortie, sa seule façon de ne pas ne rien dire, de protester ?... Acte symbolique, le maraboutisme est ici le lieu privilégié où se rencontrent les femmes pour marquer, par la réactivation de rites anciens, leur résistance à l'agression impérialiste, aux schémas occidentaux, et à la trahison de leurs hommes.

La clé du film, son référent politique s'éclaire par la fin : c'est 1956, peu après l'indépendance, dans un Maroc « libéré » (?). Mais à l'école, un petit garçon habillé à l'occidentale continue à apprendre le français, langue étrangère, culture étrangère. Et ce petit garçon, c'est le fils d'Aïcha, la femme répudiée ; et c'est lui qui dans le film semble guider la caméra de l'ancien au nouveau, de l'Occident au Maghreb, observateur passif de ces deux mondes côte à côte, dans lesquels il se promène, est promené, mais aussi nœud où ils se rencontrent, porteur de la contradiction lourde de menace.

Film silencieux : le langage ici est celui des gestes, des actes, presque rien ne se dit dans ces lieux oubliés, sinon

à demi-mot. **Chergui ou le silence violent** : du silence de ces rites abrités par le cœur de la ville, signe d'une résistance sourde mais profonde à l'impérialisme occidental. Du silence nécessaire requis d'abord pour regarder, pouvoir voir (la menace ?). Violence faite à l'Occidental, bavard, qui parle l'autre mais toujours en l'ignorant, pour l'obliger à se taire, à entendre le langage du geste, à découvrir ces images nouvelles. Ces images qui nous parlent un langage nouveau, de gestes, de rites et d'objets que nous ne connaissons pas.

Conséquence criante de l'impérialisme : le Marocain doit se détacher de notre histoire, de nos images qu'il connaît trop, pour retrouver les siennes ; l'Occidental face à elles ne comprend pas, reste étranger.

Retrouver au-delà des façades nouvelles et occidentales, au-delà du colonialisme, les lieux et les signes d'un autre monde qui lui a survécu, d'une autre culture. Culture prise ici dans son sens quotidien : mode de vie, gestus social. Y pénétrer, pour les photographier, témoigner de leur existence. Témoignage qui porte son sens en lui-même : ça existe. Redonner au peuple une existence réelle liée à une histoire, à une idéologie à laquelle il reste attaché. Et c'est de là qu'il faut partir et non d'une idée abstraite du peuple, pour construire le nouveau, un nouveau qui ne soit pas importé de toute pièce d'un ailleurs, imposé encore et sans racines [1].

Noua, d'Abdelaziz Tolbi, comme **Chergui**, participe de cette démarche globale. Mais ici, l'histoire est plus radicale et la démarche aussi. Il ne s'agit plus de témoigner de l'existence d'une autre culture, d'une expression populaire profondément attachée à l'histoire précoloniale, car en Algérie, plus que partout ailleurs dans le Maghreb, le colonialisme a tué toute culture. Il s'agit donc de revenir aux sources mêmes de l'histoire et de la culture : la terre. **Noua** : la vie quotidienne dans un douar des montagnes deux mois avant et deux mois après le déclenchement de la guerre de libération.

Film historique ? Non, mais film sur l'histoire, remise au point de l'histoire. Car ici, dans l'Algérie indépendante et moderne, sortie du brasier de la guerre de libération, c'est justement le centre de ce brasier, là d'où est partie l'étincelle, la montagne, qui reste oubliée. L'oubliée de l'histoire en marche, de la marche en avant vers la reconstruction.

Revenir en arrière, non pas pour répéter encore l'histoire, celle de la guerre déjà abondamment commémorée par le cinéma algérien au lendemain de la libération, mais revenir dans l'arrière de l'histoire, dans l'arrière du pays : au-delà du colonialisme, dans le temps et dans l'espace, il y a le féodalisme : la (petite) histoire du peuple algérien, que la grande Histoire justement a oubliée.

Dans les montagnes, le point zéro de l'histoire. Retour aux sources de l'histoire, au point de départ de toute culture : la terre, le travail de la terre et les rapports sociaux qui le régissent. Ici, le temps semble s'être arrêté, et ici, la caméra s'arrête pour photographier, au-delà de l'événement, au-delà du moment de l'histoire, des moments historiques : un paysan essayant de repousser de ses mains nues le tracteur du cheick qui vient labourer sa terre, le spolier ; un corps de femme, mort, au milieu d'une montagne de sacs de blé dont elle a voulu dérober une petite poignée pour ses enfants.

Et pour donner à ces images une valeur exemplaire, et au-delà de l'anecdote, une temporalité qui dépasse celle du film (1954), il fallait d'abord ancrer les personnages dans leur rapport à la terre, à cette terre qu'ils parcourent, chemin du travail ou de l'errance quand il n'y a plus de travail, et découvrir à travers eux, à travers l'histoire de chacun, l'organisation spatiale et sociale du village. L'espace du village tissé de mille lignes, celles des rapports sociaux. Des lignes qui se croisent et s'entrecroisent, pour un jour, à un moment, dans un plan où tout le village est rassemblé, se dissoudre et se rejoindre en deux groupes, deux classes, face à face : les paysans réunifiés et les notables. Signe que la résistance intérieure a commencé pour les spectateurs, comme pour les protagonistes de l'histoire. A un moment : un moment de rupture, entrée de l'histoire, celle de la transformation des rapports sociaux, de la lutte de classes. Une histoire qui se fait, qui est agie, car ici, l'histoire n'est jamais sue d'avance, le film est conjugué au présent. Et à ce moment, le film s'arrête, car à ce moment aussi, l'histoire s'est arrêtée : la guerre de libération, contre le colon, reste absente du film, comme le colon l'est resté de l'espace du village si ce n'est par moments, venu d'ailleurs, sous les traits du gendarme, force de répression au service et appelé par les notables. Elle reste absente du film, car ici, elle n'a été qu'une parenthèse dans l'histoire du village, l'histoire de la transformation des rapports sociaux. Et on en reste à ce moment ultime de la lutte de classes, ouverte.

Simple rappel de ce qu'il en est, et ici aussi rappel qui contient une menace. Mais dans **Noua**, de par sa démarche beaucoup plus radicale et son langage directement politique, elle devient plus lisible (pour un public européen, s'entend), plus évidente que dans **Chergui**. Dans **Noua**, les clous sont enfoncés, et c'est sans doute pour cela que si **Chergui** a reçu le grand prix du jury, **Noua**, lui, a été complètement ignoré malgré un large mouvement du public en sa faveur.

Il n'empêche que ce qui semble être la leçon de Toulon 1975, c'est que le Cinéma différent est un cinéma qui se définit par rapport à un impérialisme : celui d'un système de représentation imposé par les medias, grands monopoles de production, qui tend à homogénéiser toutes les cultures dans le mythe d'une continuité linéaire. Et dans cette lutte anti-impérialiste, pour affirmer sa différence, il n'est pas étonnant que le cinéma maghrébin ait un rôle important à jouer.

Thérèse GIRAUD

Enquête sur deux festivals

— *Festival international du Jeune Cinéma de Toulon*
— *Festival du Cinéma Indépendant de Thonon-les-Bains*

En 1973, Toulon décide de présenter, non plus une sélection du Jeune Cinéma, mais deux : un cinéma d'aujourd'hui, un cinéma de demain. En 1974, la section Cinéma de demain, changeant de nom, devient Cinéma différent. Qu'est-ce qui, dans la masse des films se présentant comme jeunes (d'esprit, d'âge ?), peut bien déterminer leur appartenance à un aujourd'hui (qui désigne quoi ?) ou à un demain différent (qui rêve à où ?).

En 1975, beaucoup de remous agitent Toulon, à travers une « bataille de sections » ni plus ni moins (on le verra) que politique.

A Thonon, pas de bataille. Plutôt une quiétude inquiétante (d'après-guerre ?) dans ce qui s'affirme, plus clairement peut-être, comme un festival du cinéma indépendant.

Valse des étiquettes ? Pour le dire, il faudrait disposer de normes qui, hélas ! ou heureusement, n'existent pas, et qu'à défaut d'exiger, on peut essayer de tracer ici, en pointillés.

Viot, directeur du C.N.C., pas si bête, se rendait bien compte à Toulon (où il évita avec sagacité de répondre sur ce point précis) que ce qu'on appelait, il y a une quinzaine d'années, cinéma d'art et d'essai *ne voulait strictement rien dire aujourd'hui. Que des salles, appartenant à des circuits se dénomment tels, existent encore, rien de plus vrai. Mais ce qui, hier, se nommait derrière et dans ces salles (Bergman, Fellini, Bunuel, à peine plus) se rangeait d'emblée sous une étiquette commode d'art, d'essai et de poésie.*

Aujourd'hui une grande partie de cet Art et Essai d'hier est devenue accessible à un plus large public, et ne se distingue qu'à peine du reste du cinéma commercial, tant dans ses normes de production que dans ses normes de distribution.

L'Art et Essai d'aujourd'hui est sans doute complètement à redéfinir. Et l'enjeu est d'importance puisque l'aide éventuelle qui serait accordée prioritairement à ce cinéma lui donnerait la possibilité d'exister au grand jour et pas clandestinement, comme c'est souvent le cas. Pour nous, il ne fait aucun doute que ce cinéma est un cinéma de luttes ou un cinéma en lutte : l'Art et Essai d'hier, d'une manière limitée parce qu'alors la standardisation commerciale n'était pas telle encore que tant d'efforts surgissent çà et là pour lui faire échec, a été un cinéma en lutte. Et tel aujourd'hui il demeure, bien que sans nom.

DESCRIPTION D'UN COMBAT

Rien n'est moins simple que d'essayer de donner une définition, même minimum, de tout un courant du cinéma qui s'écrit (et/ou s'inscrit) dans les marges du système. On voit bien autour de quelles sortes de critères se fait d'autorité, la différence : marginalité de la production (peu d'argent/pas de normes syndicales), jeunesse (relative) des réalisateurs, et d'autres sortes de particularités encore dès qu'on se met à parler d'un cinéma militant, ou de tout ce qui se présente sous l'étiquette réductrice « super 8 ». N'empêche que, pour l'instant, il n'est qu'un seul **véritable** critère qui différencie ces films (et c'est là où Jacques Robert, animateur du festival de Thonon, et programmateur au Marais et au Studio Christine, a vu d'une manière plus réaliste le problème en appelant **indépendant** le cinéma qu'il présente), et c'est le critère de distribution. Même si c'est une attitude qui revient, en gros, à mettre la charrue avant les bœufs, il est un cinéma actuellement qu'on ne peut définir qu'à partir des lieux potentiels (ou absence de lieux potentiels) d'exposition et de projection.

En essayant de prendre la définition la plus large, celle-ci engloberait ce qui se montre à Cannes (Semaine de la Critique/Quinzaine des Réalisateurs) et qui se distribue actuellement sans trop de difficultés ; ce qui se montre à Toulon, Thonon, et dont une partie des films n'a pratiquement aucune chance de sortie même à Paris, si ce n'est dans des lieux tout à fait marginaux, comme au Ciné-Théâtre Dallery du Collectif Jeune Cinéma, par exemple ; ce qui se montre presque exclusivement à la Cinémathèque (ou dans d'autres lieux culturels relativement fermés et souvent uniquement parisiens) ; et enfin ce qui ne se montre même plus dans des cinémas, à partir d'un choix radical sur le type de public à qui ça doit se montrer dans un moment donné et dans un lieu précis, à savoir le cinéma militant.

On se doute bien que tous ces films ne défendent pas (et pas de la même manière) les mêmes enjeux. Et si à Thonon un éventail aussi large que possible ne suscita aucune controverse, aucun heurt, il n'en fut pas de même à Toulon.

La présence à Toulon de deux sélectionneurs distincts et de deux sélections face à face (dans deux cinémas situés de part et d'autre du boulevard central de la ville) favorisa ce qui, dans les propos mêmes de ces films, les opposait.

Deux conceptions extrêmes du cinéma se livrèrent une bataille économique, idéologique et politique que quatre photos ramenées de là-bas (comme on ramènerait, en souvenir, des cartes postales) expliquent davantage encore qu'elles l'illustrent.

204

2

1

374



3

La bataille de Toulon

Quatre photos à la fois symétriques et antagonistes. Reflets objectifs de la lutte entre deux camps, deux lignes, deux voies, elles se combinent deux à deux, se mettent véritablement dos à dos.

Sur la photo n° 1, qu'est-ce qu'on voit ? Cinq cinéastes et intellectuels arabes, autour d'une table, devant des photos de Micheline Presle, avec à leur gauche Jean Schmidt, représentant à Toulon de la S.R.F., venu là-bas dans le but avoué de « réformer » le festival.

Sur la photo n° 2 : Marcel Mazé, responsable de la section Cinéma différent, et trois animateurs/cinéastes de cette section. Ils sont assis sur les marches du cinéma.

Sur la photo n° 3 : Claude-Michel Cluny et Rui Nogueira, responsables de la section Cinéma d'aujourd'hui.

Sur la photo n° 4 : Patrice K... (animateur et projectionniste improvisé du Cinéma différent) et Ahmed Kut (cinéaste et pour gagner sa vie même devant un cinéma : vendeur d'encens).

Est-il vraiment utile de souligner que les moyens financiers de la section Cinéma d'aujourd'hui étaient plus importants ? Que la section Cinéma différent fut traitée en parent pauvre ? Les photos, ça se regarde.

Sur la base d'alliances politiques opportunistes, les « mutins » du Cinéma d'aujourd'hui, bien décidés à mettre la main sur Toulon et à en faire une Quinzaine des Réalisateurs bis, ne reculèrent devant aucune attaque. Ne se présentaient-ils pas comme la « gauche », avec une sélection tiers-mondiste et « engagée » ?

Les responsables du Cinéma différent étaient une cible bien facile. Avec leurs films plutôt esthétisants et formalistes (même si parfois ils étaient vraiment représentatifs d'un courant d'avant-garde), avec leur apolitisme gauchisant, leur individualisme forcené, ils étaient, c'est logique, incapables de s'unir, de faire front sur des bases politiques claires.

Voilà. Pas encore terminée, la bataille se joue maintenant dans les coulisses des Conseils d'administration. Ces quelques informations, partielles et partiales, montrent peut-être un peu ce qui différencie les deux lignes en présence. De l'une nous pensons qu'elle peut, qu'elle doit évoluer, s'ouvrir, se politiser plus clairement, et représenter un jour un courant révolutionnaire (n'ayons pas peur des mots) dans le cinéma. De l'autre, nous n'attendons plus rien.

4



POLITIQUE ET (HOMO)SEXUALITE

Ce qui se souhaitait, voire se rêvait, par quelques-uns à Toulon (à savoir une réunion non ségrégative des films les plus radicaux, tant sur le plan des recherches formelles que sur les problèmes de la fiction, et aussi sur les enjeux politiques et militants), fut paradoxalement presque réalisé à Thonon. Pourquoi « paradoxalement » et pourquoi « presque » seulement ? Paradoxalement, parce que ce festival tranquille et quasi suisse se présentait comme le calme même face à la tempête toulonnaise. Presque seulement parce que le lieu (la Maison des Arts et Loisirs, la Malle, pour les habitués) était tout à fait clos et peu (ou pas) ouvert sur un public différent, qu'on était en droit de souhaiter (au regard des films présentés) plus nombreux et moins parisien, à défaut de plus populaire

Ce qui était dynamique, contradictoire même, dans la sélection (qui allait de films militants en super 8 à des recherches **underground** sur la fiction en passant par des films politiques, québécois, décadents, etc.), fut aplati, désamorcé, par l'absence de **réaction** du public devant ce qui était potentiellement une provocation, un appel à la discussion et à la contestation, un coq-à-l'âne transgressif. Quand on aura ajouté que Thonon présentait, hors compétition, **Milestones** et ce qui, à partir des sons et des images du peuple palestinien en lutte ramenés par Jean-Luc Godard, se nomme aujourd'hui **Ici et ailleurs**, on comprendra ce que ce festival **aurait pu** être.

Il fut d'abord un festival d'hommes. S'il est vrai que nous vivons dans une société dont la structure est profondément pédérastique, Thonon en aura été le reflet exact : un festival où des hommes ont jugé des films d'hommes (il vaut mieux ne pas parler du seul film de femme présenté ici, celui de Mishka Gorki ; quant au court métrage super 8 étonnant d'Isabelle Mendelssohn, il fut, de manière aberrante mais logique, présenté comme un quart de Paris Paris, dont les trois quarts restants sont d'hommes, bien sûr !), et de plus, des films d'hommes qui, s'ils posaient certains problèmes de la sexualité, les envisageaient presque uniquement sous l'angle pédérastique.

Dans la mesure où le palmarès fut à la fois assez représentatif des deux courants principaux, à savoir le politique et l'homosexuel, et assez juste, décidons, arbitrairement, de ne parler que des films primés. (En souhaitant pouvoir un jour parler de · **L'olivier**, du Groupe Cinéma Vincennes ; **Un été à Narita**, d'Ogawa ; **La vie parisienne**, d'Isabelle Mendelssohn, trois films à soutenir et à discuter).

The Sons, de Kohei Ando, ce sont 23 minutes 24 secondes **littéralement** fascinantes : une fable/journal dans laquelle s'animent à peine des images bleutées, et où s'inscrit une traduction du japonais en lettres d'écolier. Un texte étrange, précieux, sur un fond d'attirance figée et homosexuelle entre un père et son fils Un film dont une seule vision effleure à peine le mystère. Il faudrait qu'un tel film (comme **Machorka Muff**, de Straub, n'a pu le faire) constitue, à lui seul, un programme : vision utopique ou pas, ce sont là des films que rien ne saurait précéder ou suivre, et c'est ainsi qu'ils devraient être vus.

Ciné-Journal de Léon Maillé : un paysan du Larzac, avec une caméra super 8, a filmé la lutte et la résistance du peuple, comme il aurait filmé sa famille un soir de Noël. Ou peut-être pas ? On a là des images **différentes** de la révolte : l'opérateur qui a filmé les corps en lutte fait partie de ce corps de lutte, sa caméra ne vole rien Si elle n'est pas invisible, elle est toujours pointée par les « acteurs » comme le désignant lui. Léon Maillé commente les images muettes qu'il a tournées. Il explique ce qu'on ne voit pas bien dans un plan sombre, désigne et pointe les lieux où ça se bat, justifie l'absence de certaines images, donne le **mode d'emploi** de son film. Il ne dramatise jamais les images, il en rit plutôt, et nous avec lui, comme par exemple de la connerie des flics face à ceux qui les combattent infatigablement, même le cul dans la boue.

Le film était montré à Thonon par le groupe **Cinéma et Politique** qui a enregistré le texte commentaire de Léon Maillé sur ses images. Les films (super 8 et 16 mm) qu'ils ont eux-mêmes réalisés paraissent, en regard du film de Léon Maillé, encore plus tristes et ternes. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils ne donnent pas envie de lutter, sinon pour essayer de changer une conception pauvre et sans analyse (tant sur la forme que sur la ligne politique) de ce que doit être un cinéma militant

Corner of the circle (Bill Daughton) aurait pu être l'histoire de deux homosexuels qui n'arrivent pas à baiser ensemble. A la place, on a une réflexion bressonienne (le Bresson de **Pickpocket**) sur la solitude morale et physique de deux homosexuels qui se frôlent sans se rencontrer, qui se cherchent sans se trouver. Avec, au moment lacrymal, une petite musique qui se met à monter (grâce à la grâce) et qui reconduit tous les stéréotypes éculés et sentimentaux, toute la mystique du couple. Dans un circuit commercial un tel

QU'EST-CE QUE VOUS AVEZ ECRIT DANS LA MARGE ?

Malgré le manque quasi total d'animation à Toulon, il y avait là un public passionné, passionnant et diversifié : de la caissière du cinéma « Le Strasbourg » et son fils à l'intelligentsia parisienne, en passant par des jeunes de la région (on dut même souvent éloigner des spectateurs, peut-être a-t-on eu tort, qui sait, persuadés qu'entre ce qui se montrait là et le dernier Verneuil ou Karaté qui y passe d'habitude, il n'y avait pas de différence).

Une femme à Toulon fut primée, Babette Mangolte. Opératrice sur son propre film, What Maisie knew *(dans lequel on trouve au moins deux scènes admirables : l'une sur la sexualité entre guillemets, cloisonnée à la McCarey, démontée à la Tati, l'autre sur un interminable jeu de femmes à deux, un jeu de femmes aux grimaces aériennes, agressivement et drôlement comique), Babette Mangolte a fait, pour celui d'Yvonne Rainer,* Film about a woman who, *une des plus belles photographies en noir et blanc de l'après-cinéma muet, c'est-à-dire du parlant. C'est un film qui parle (et combien et comment) que celui dont Yvonne Rainer a la maternité ; maternité tellement rare (mis à part* Deux fois, *de Jacky Raynal, et* Un film *de Silvina Boissonas, nous n'en connaissons pas d'autre qui soit de femme et qui le marque à ce point) que le Grand Prix eût dû la couronner.*

Comment se fait-il que, dans tous les films de femmes qui comptent, la réalisatrice se trouve à la fois derrière et devant la caméra (ou le micro) ? Tout se passe comme si une femme, quand elle décidait de prendre la parole (et l'image) par l'intermédiaire du cinéma, ne pouvait prendre cette parole (et cette image) qu'à la première personne.

Ce qui frappe, en tout cas, dans tous les films de femmes qui frappent justement, c'est le besoin de parler de et à partir d'expériences personnelles.

Film sur une femme qui ne fait pas exception à ce mode : journal intime explosé (rien dans le cinéma qui ressemble à ça, sinon, quelquefois, le Echoes of silence, *de Peter Emmanuel Goldmann) qui expose une vision de femme sur des corps, des fantasmes, des silences (plutôt des mutismes) et que la voix de la metteur en scène accompagne, souligne, désigne, commente.*

*Une sorte d'*India Song *qui sortirait de son cadre, qui ferait craquer à la fois les structures du rêve et celles du réel (*India Song, *c'est l'un ou l'autre, l'un et l'autre, mais jamais l'un* avec *l'autre) en y introduisant la dimension explicite de la sexualité.*

Il y a dans le film une scène en particulier où ce qui se décompose de la relation physique pensée, parlée, vécue, entre un homme et une femme, avec des passages et des glissements entre ces manières de rapport, la met proprement (salement/sexuellement) à nu. Ça vit entre les corps et ça donne à la pornographie un côté cuit, à côté de ce qui ne pourrait se nommer, ici, que cru.

Aucune fixité du regard devant ce qui bouge, une complaisance qui brouille toute la problématique du voyeurisme-homme, en lui substituant une durée qui n'est pas celle de l'érection/jouissance/débandade, mais celle de l'interminable, du morcelé, avec en fond l'eau et le ciel sur lequel s'inscrit la fin. « Pourquoi est-ce qu'on ne terminerait pas sur la mer ? »

film serait passionnant à **suivre.** Ce qui fait sa force, ses scènes de drague, d'intimité physique (je te caresse les cheveux, tu poses ta tête sur mon épaule, on s'embrasse, pourquoi t'éloignes-tu, tu ne veux plus, etc.), déroute et dérange même un public de festival. La sexualité marginale, dont le typage au cinéma est à peine commencé, même si elle n'est qu'à moitié montrée, largement travestie, **pervertit** les modèles en place (je ris pas parce que c'est des pédés, je ris parce que c'est bête ! mon œil !). Que l'homosexualité s'installe (et même se vautre) dans les creux des fictions les plus traditionnelles, les plus commerciales, alors peut-être pourra-t-on rire, et même **franchement**.

Les transplantés (Percy Matas) montre, à Paris, une famille de la bourgeoisie chilienne qui a fui après l'accession au pouvoir de l'Unité Populaire C'est un regard, pour le moins nouveau, sur le Chili vu d'ici par des réfugiés, et sur la France. Comment la (grande) bourgeoisie chilienne peut refuser les images du Chili d'Allende, puis de Pinochet, vues d'ici, et leur préférer celles, plus rassurantes, de sa vision de classe. Comment, du fils et de la fille, l'un choisit de ne pas voir et l'autre de remettre en question (un peu vite) ses convictions de classe. On est dans le réel, mais dans un réel quotidien, ni glorieux ni héroïque, auquel peu de films politiques nous ont habitués. Ce réel de la dépolitisation, du militantisme hâtif, des conflits qui ne sont pas schématisés (la fille est sentimentalement liée, par son origine de classe **aussi**, avec ses parents, mais elle se heurte à eux sur des positions de classe), cette lucidité un peu froide, on la retrouve braquée sur **nous** : autant on sent le poids des corps étrangers dans un pays nouveau, le vécu du réfugié, autant on s'y sent figuré, comme pour la première fois, par un regard différent sur la rue, l'université, les cafés. Autant de lieux peu explorés, peu visités par nous-mêmes, et qui nous reviennent, comme en boomerang. C'est un très curieux film, un peu ambigu, et sur lequel il faudra revenir.

My very private Eros : Love Song (Kuzuo Hara) : On (re)pense à la phrase d'une paysanne, pendant une manifestation à Narita, alors que les policiers photographiaient les visages des manifestants. **« T'as vu comme il m'a regardée avec son appareil photo ? »** Une partie de la problématique du film de Kuzuo Hara se trouve contenue dans cette réflexion. Il s'agit, ici, d'une femme qui demande à l'homme qu'elle a quitté, le réalisateur, de la filmer. Elle l'interpelle sans cesse, l'insulte (lui, à un moment dans le champ de la caméra, s'effondre et pleure) et à la fin, elle lui demande de cesser complètement de filmer. Quels types de relations s'établissent entre celui qui prend (en photo/en images/en sons) et celui qui est pris ? Ici la question se complique, dans la mesure où la femme devient de plus en plus indépendante, vivant tantôt seule, tantôt avec un Noir américain qu'elle méprise gentiment, puis avec d'autres femmes (et des enfants), prenant du recul à la fois par apport au (personnage du) cinéaste, et aux hommes en général.

Quelque chose se dédouble (et se redouble) sans cesse. à la violence statique de la caméra répond la violence de la femme qui agresse, d'une part avec sa voix, d'autre part avec son corps et sa bouche, sur le mode de la désynchronisation totale.

Nous revient en mémoire ce texte (écrit par qui ?) :

Voir au-delà de deux hordes
Dans le dehors d'ici
Tel fendant la mère
Un phallus — un fœtus —
Dans un mouvement d'avant-arrière.

Louis SKORECKI

LE DROIT DU PLUS FORT

Il y a au moins deux intentions (louables) dans **Le droit du plus fort** : la première est de chercher à représenter dans la vie quotidienne, en Allemagne aujourd'hui, les différenciations de classe, les oppositions de classe, à y inscrire la lutte des classes ; la deuxième est de sortir le monde homosexuel du ghetto mystificateur où il se trouve refoulé.

Dans les deux cas, mettre en défaut la société allemande, révéler ce qu'elle cache, ce qu'elle se cache, pour la changer.

Les deux intentions de départ se mettent à jouer l'une sur l'autre **comme à la parade.**

1) Comment montrer la lutte des classes dans le quotidien : **en la représentant,** c'est-à-dire en la sortant du quotidien, en faisant entrer en scène des personnages « hors du commun », différenciés encore par le grossissement du trait de reconnaissance (c'est-à-dire par le déguisement, le maquillage, l'enflement du geste), faire rire, étonner, divertir le spectateur ; et puis, peu à peu, faire apparaître sous le masque le visage du spectateur, sous le jeu la vie du spectateur, lui parler de lui, de sa lâcheté. Démaquiller le clown en scène et faire que le plus grand nombre de gens possible puissent se dire : « C'est bien moi », aboutir à la situation commune, à la « normalité ».

2) Sortir le monde homosexuel du ghetto, c'est d'abord en finir avec une hypocrisie grossière : la société bourgeoise allemande s'en accommode très bien ; le maintenir comme tabou, c'est vouloir faire croire qu'il est subversif en soi, c'est ridicule ; le montrer, c'est le montrer dans toute sa différence, avec ses obsessions ; c'est montrer, à travers la proximité du monde homosexuel avec la perversion, la proximité de chacun avec la perversion et surtout éviter le discours de la normalité : c'est aboutir à la différence.

Le droit du plus fort

Le droit du plus fort, c'est le jeu croisé de ces deux directions, un effet de reconnaissance et un effet de différenciation ; finalement, une méthode de distanciation, renforcée encore par le fait que ce sont toujours les mêmes acteurs qui jouent dans les films de Fassbinder (la même troupe) : le beau-frère ignoble de **Tous les autres s'appellent Ali** est maintenant le prolo Fox ; **Petra Von Kant** est une de ses collègues de cirque ; la vieille femme de **Tous les autres** est ici une épicière du coin de la rue, etc. Ça en dit également long sur l'interchangeabilité des rôles, des masques dans la vie : aucune illusion sur le bon et le méchant. En tout cas, c'est absolument singulier.

Chacun entre en scène avec son personnage (être social : prolo, bourgeois) immédiatement identifiable : le prolo a un blouson de cuir noir, il roule un peu des mécaniques, il aime Elvis Presley, il ne sait pas se tenir à table ; le fils à papa, lui, est bien mis, élégant, soigné de sa personne, il marche à petits pas, il aime la grande musique et il mange son poisson sans le faire tomber sur la table. Deux séries de stéréotypes qui, en se combinant, en pulvérisant d'autres, **plus graves** (qui tournent en gros autour de l'idée, « tous les autres s'appellent Ali ») : « les homosexuels ont des voix de fausset », « ils se dandinent en marchant », « ce ne sont pas des gens comme

les autres », « ils sont plutôt du milieu artiste », etc. La première catégorie, celle mise en scène, correspond à des typifications grossières, de braves stéréotypes ; les seconds sont des reproducteurs du refoulé, des préjugés, des agents du racisme, c'est ceux-là qui sont visés.

Et c'est le choc de la « normalité » qui produit des éléments de connaissance sur la différence, qui sert la différence.

Dans l'autre sens, il y a l'homosexuel perdant, il est naïf, simple, bon, tendre, trop tendre, il n'est pas-beau-vu-les-canons-actuels, il n'a pas deux sous de malice, pas arriviste du tout, il est fidèle (à ses amis, à sa classe, à sa sœur), il est pur : c'est le pigeon, c'est sûr.

L'autre, l'escroc, le salaud, le gigolo, il garde la tête froide, il ne se laisse pas envahir par les sentiments, il est plutôt joli garçon, il est rempli de malice et de cynisme, il ne pense qu'à une chose : faire durer l'usine de son père, il sophistique tous les instants de sa vie.

Ainsi ce rapport différentiel, ce rapport amoureux d'escroquerie mis en scène dans le monde de la différence (entre deux homosexuels) est-il, grâce à ces caractères (redisons ces grosses typifications) : le plus fort/le plus faible, réinscrit dans un rapport social « normal », où celui qui a le pouvoir est celui qui possède la norme, la norme de la classe qui possède le pouvoir. Ici la différence renvoie à la situation commune, l'éclaire d'un jour nouveau, d'une preuve de plus.

Une certaine manière de traiter de la marginalité ; une manière de théâtralité, comme on l'a souvent dit ; mais surtout une manière qui s'oppose de fait à l'ordre idéologique dominant qui a fabriqué le procès Baader-Meinhof ; qui renvoie, à travers le miroir de la marginalité, l'image d'un monde dominant en déséquilibre. Et son jeu de glaces n'est pas déformant ; il donne le vertige aux héros de Fassbinder. Car les héros de Fassbinder sont d'une fragilité imprévisible ; comme le monde qui les entoure.

Serge LE PERON.

VIVA PORTUGAL



Viva Portugal.

L'intérêt de **Viva Portugal** réside bien sûr d'abord dans le fait qu'il est le premier film d'ensemble sur la situation au Portugal depuis le fameux 25 avril ; il est d'ailleurs le premier film sur le Portugal tout court. Ainsi il a le mérite de permettre de lancer un débat sur la question, lui qui, pour la première fois donc, donne un visage à cette révolution, en montrant les visages des sujets de cette révolution un peu particulière : les soldats, les paysans, les ouvriers.

Mais l'autre intérêt de **Viva Portugal** vient des questions formelles qu'il ne manque pas, à son niveau, de poser et de la catégorie qu'il contribue à ouvrir, celle du **film d'information d'extrême-gauche.** Deux questions directement reversables aux acquis globaux du cinéma militant, appellation qu'il va peut-être falloir abandonner tant elle évoque d'emblée les vieilles conceptions.

Sur la question du film d'information d'extrême-gauche, on peut effectivement dire que c'est une possibilité qui s'ouvre maintenant dans la mesure où l'information d'extrême-gauche se constitue, à travers **Libération** entre autres, une crédibilité ; dans la mesure où, pour être informé sur un événement, il n'est (presque) plus nécessaire d'avoir son journal gauchiste plus **Le Monde**, voir un film militant (ou un montage diapo ou une bande vidéo), plus la télé, mais où en gros l'information d'extrême-gauche devient crédible, c'est-à-dire qu'elle ne gomme pas, n'ignore pas des aspects important de la réalité, qu'elle devient capable d'appréhender l'ensemble d'une réalité [1], cela est relativement nouveau ! Après 68, la mise en pièce de la conception bourgeoise de l'objectivité dans l'information a eu aussi pour conséquence la mise en route rapide de conceptions dont s'est emparé le cinéma militant (domaine privilégié du « reportage ») et qui, manque de liens aux masses aidant, ont conduit à de vulgaires pratiques manipulatoires dignes des révisos ou des bourgeois les plus gras. On connait des images sur lesquelles étaient montées des voix **off** destinées à « tirer de l'enthousiasme des masses » ; cette conception n'est pas morte, elle est en régression. Elle a parfois tiré de l'enthousiasme, elle a rarement permis d'être informé, donc armé sur les situations ou les événements qui servaient de base à ces films. Ça n'était d'ailleurs pas leur objet ni, il faut le dire, leur objectif déclaré ; ils voulaient plutôt « convaincre » de la justesse de la ligne — le temps des subjectivismes groupusculaires et des conceptions staliniennes sur l'information (et trois mois après, le film ne servait plus à rien !).

Ce souci d'information, nouveau donc, implique des servitudes ; le souci de toucher un vaste public, donc de « l'intéresser », oblige à mettre en place des systèmes narratifs, sans beaucoup de rapport avec l'ordre ancien du cinéma militant. Ainsi vient s'inscrire **Viva Portugal**, dans ce courant : développer un point de vue d'extrême-gauche et donner un point de vue d'ensemble ; informer **vraiment**, d'un point de vue d'extrême-gauche. Pour ce faire, **Viva Portugal** n'entre pas dans les méandres suspects des querelles d'états-majors, de partis (en particulier le fameux désaccord P.C.-P.S., qui était pourtant le grand sujet « d'actualité » au moment du tournage du film, et certains voulaient y voir le nœud à partir duquel toute la situation portugaise pouvait s'expliciter, ce qui serait un peu rétro aujourd'hui) ; le film recherche et montre les manifestations de la **radicalité** dans le mouvement des masses : qui porte cette radicalité, de quelle manière, pourquoi (pour quelles raisons réelles, pour quelles raisons de classe), quelle garantie elle se donne, quelle organisation elle produit, quelles transformations elle provoque quand elle se met en mouvement ; quelles réticences aussi, voire quelles cassures (dans

les états-majors mais aussi dans le peuple, car la coupure n'est pas seulement entre certaines directions et le peuple, la base et le sommet ; elle est aussi, et il était **fondamental** de le dire, entre le peuple et le peuple).

Le plan séquence est utilisé abondamment et il est vrai qu'il permet une manifestation très grande de **la vérité de cette situation**, non qu'il révèle le réel, mais parce qu'il lui permet justement de **se manifester** dans l'ensemble de ses composantes (contradiction principale, contradictions secondaires dans l'ensemble et dans le détail), il donne la possibilité aux acteurs du réel de se mettre en scène dans leur action ; et cette mise en scène a lieu en situation, dans le réel, « en décors naturels », ce n'est pas de la fiction, elle se joue sous le regard de tous, et chacun peut entrer en scène. La séquence de la fin est exemplaire de ce point de vue (il s'agit d'une occupation de terres), un groupe de paysans exprime un point de vue d'avant-garde structuré et argumenté qui est bientôt confronté à un discours moyen d'un groupe de femmes (qui expriment des réserves sur la manière dont l'action a été menée), le jeu de ces deux discours apprend beaucoup de choses (de bonnes et de moins bonnes choses), sur la manière dont **se vivent**, réellement, les problèmes rencontrés dans la lutte (rapport avant-garde/base, redoublé de hommes/femmes, discours structuré/discours spontané, aspirations de classe/type de réponses données, violence/non violence, etc).

On en apprend sur le Portugal en particulier, et on en apprend sur la révolution en général. De ce double point de vue il y a de la vérité qui passe dans **Viva Portugal**. Et comme dit l'autre, la vérité, c'est ça qui est révolutionnaire !

Serge LE PERON.

---

1. Il y aurait beaucoup à dire sur cette volonté du militant de ne pas lire dans le journal de son groupe des choses qu'il sait **par ailleurs** incontestables

2. Viva Portugal est diffusé par MK2

VIDEOSTONE ESPAGNE

ESPAGNE Un programme diffusé au « Vidéostone » (rue des Grands-Augustins, métro Saint-Michel). En permanence deux bandes vidéo de Carole et Paul Roussopoulos, sur l'Espagne. Des images de l'Espagne de la lutte à mort contre le fascisme, et des images d'une solidarité improvisée et organique qui disait, entre autres : « A bas la mort ! » (la marche des femmes à Hendaye).

D'en dessous la botte fasciste, l'image de la sœur d'un des condamnés à mort, le visage caché de militantes. Mais surtout la mère d'Otaegui. Dans son **Témoignage**, incroyablement concret, incroyablement subversif, il y a quelque chose qui se réveille, quelque chose qui se renforce : une formidable détermination, une détermination qui, littéralement, **prend corps**, à travers ce récit des derniers instants de son fils.

Elle raconte, et elle ne retient que les détails. Ils sont déterminants et à travers eux c'est l'Espagne tout entière qui se met en place, debout. L'école, le travail à 15 ans, la demande qu'elle lui avait faite d'abandonner le métier de pêcheur et de devenir ouvrier dans une fabrique voisine, pour être auprès d'elle, ne pas la laisser seule, et l'obéissance de son fils, l'heure à laquelle ils sont venus l'arrêter, et le jour : et les mots qu'il lui a dits alors, et le fait qu'elle ne savait pas qu'il était à l'ETA ; et la date expéditive du jugement ; et l'homme de la Guardia civil qui lui a annoncé la sentence ; et la femme en uniforme qui l'a fouillée partout la dernière nuit quand elle est allée à la prison et son « Ne m'insulte pas ! » et son « N'aie pas de haine pour moi ! », et même ce qu'elle a répondu alors : « Je ne hais personne sauf ceux qui vont assassiner mon fils, oui ceux-là je les hais ! » ; et le dégoût d'Otaegui, quand elle lui a dit qu'on avait empêché le prêtre de son village d'entrer dans la prison, et sa tante : car elle lui a dit ; et le courage lucide de son fils ; et les derniers mots qu'ils se sont dits, ... « Mourir pour le peuple... », « Sois fort ! » ; et le nombre de balles qu'ils lui ont tirées dans la tête, et celle dans le bras ; et la parole des amis de son fils, quand le cercueil est arrivé au village : « Ne le vois pas, il est défiguré ! » ; ce cercueil qu'on lui a imposé.

Un « témoignage » qui dit la vérité et qui fait serment ; qui prend à partie quiconque le voit, et soudain beaucoup de lumière qui sort de l'ombre.

Serge LE PERON.

GLAUQUE STORY

Dans **Flic Story**, on voit le businessman A. Delon faire ses premiers pas dans le rôle du sympathique inspecteur Borniche, tandis que l'acteur J.-L. Trintignant qui s'était signalé il y a quelques années dans des rôles de play-boy janséniste, essaie de se reconvertir dans le genre parano-gangster (c'est pas encore très au point).

Quoi qu'il en soit, pour Delon, qui s'en est expliqué récemment à la télévision, et qui nous le confirme à la fin du film en nous regardant au fond des yeux, il faut regretter le temps où, entre gangsters et policiers, on savait être réglo.

Le film se veut ainsi l'évocation nostalgiques, en belles images vert-de-gris, d'une époque où (je suppose) les tabassages dans les commissariats avaient la tenue des séances d'Inquisition, et où on savait se dire entre hommes du monde : « File-moi une sibiche », avec des accents bressonniens.

Encore une rémanence de la féodalité. Mais autant **Les Rois maudits**, par exemple, insistaient sur le fait qu'à cette époque, les mecs en avaient, autant ce film-ci joue la carte de la rétention libidinale. Sans doute est-ce la conséquence directe du vœu d'A. Delon : devenir l'historiographe officiel de la police française. Filmer l'appareil répressif du pouvoir (et le filmer en tant que tel), interdit en effet de s'enchanter de l'évocation des débordements de sa souveraineté (bataillienne, bien sûr). Reste alors à le doter d'un supplément d'âme - de fait, tout ce beau monde, frais comme le macchabée de Franco dans son bocal de formol, affiche une propreté physique et morale qui doit en tenir lieu. Il y a tout de même un flic à nœud papillon qui a des tendances un peu facho, mais il doit avoir eu une enfance malheureuse. Et de toute façon, l'œil pâle et l'esprit de Borniche veillent sur lui, pour l'empêcher de s'égarer.

On aura rarement vu passer dans un film français récent autant d'intentions morales...

Et on a vraiment dit trop de mal de l'Eglise La vérité est que tous les appareils de répression politique institutionnalisés sont aujourd'hui des Eglises, avec ou sans dogme, et qu'il ne déplait pas au pouvoir bourgeois moderne d'être mis en scène ainsi et de donner à croire qu'entre gouvernants et gouvernés, il y a une Loi, des règles, des contrats de fer, mais cependant tenables dans une sorte de dimension humaniste où chacun trouve son compte d'amour-propre — c'est le cas de le dire. Et en dessous, il y a les poubelles où on ramasse les têtes coupées, et autres choses sales.

Jean-Pierre OUDART.

RÉVOLTES LOGIQUES

Quelle mémoire aurons-nous ?

Celle des maîtres ? Le rétro, représentation de l'histoire construite sur le thème du crépuscule des héros, affirmant en retour l'incapacité des masses et leur soif d'être asservies ?

Celle des historiens à la page ? la longue durée, les grandes régularités d'une histoire immobile, limitée par la nature et les épidémies, mémoire des travaux et des jours du peuple, qui réserve aux élites le soin du changement ?

Celle des organisés du gauchisme ? une métaphysique « prolétarienne » crispée sur des dogmatismes et singeant le grand frère ?

Celle des désenchantés du gauchisme ? une métaphysique de la révolte, le délabrement du discours marxiste, qui prétend fuir les dogmatismes en jetant Marx avec les eaux sales de la Kolyma ?

Et, avec Marx, les militants confrontés aux problèmes de leur pratique ?

Ou bien une autre mémoire ?

Guidée peut-être par une figure différente de Marx,

Interrogeant l'histoire à partir de la révolte et la révolte à partir de l'histoire,

Laissant le soin des leçons à ceux qui font profession de la révolution ou commerce de son impossibilité, **Révoltes Logiques** voudrait plus modestement intervenir là où peuvent se donner quelques armes aux contestations, en aidant, entre autres tâches, à constituer cette autre mémoire.

Révoltes Logiques part en effet de cette constatation qu'aujourd'hui il n'y a plus guère de mémoire populaire.

Ni bonne, ni mauvaise. Tout simplement une mémoire.

Et d'abord parce qu'une mémoire suppose un lieu de constitution de l'histoire, un lieu d'enregistrement de l'archive populaire.

Un lieu ?

L'Etat ? on sait trop quelle histoire il impose. Histoire des maîtres, qui ne connaît ni révolte ouvrière ni paysanne. Ni les femmes ni les minorités nationales.

Le Parti ou ses ombres gauchistes ? l'autojustification de leur polique d'aujourd'hui norme leur discours sur l'histoire d'hier.

La prétendue « littérature populaire » ? c'est jutement contre les textes ou les chansons qui formulaire » ? c'est justement contre les laient l'histoire populaire au siècle dernier qu'elle a été constituée.

Révoltes Logiques voudrait simplement réentendre ce que l'histoire sociale a montré, restituer, dans ses débats et ses enjeux, la pensée d'en-bas. L'écart entre les généalogies officielles de la subversion — par exemple l'« histoire du mouvement ouvrier » — et ses formes réelles d'élaboration, de circulation, de réappropriation, de résurgence.

La disparité des formes de la révolte.

Ses caractères contradictoires.

Ses phénomènes internés de micro-pouvoirs.

Son inattendu.

Avec l'idée, simple, que les luttes de classes ne cessent pas d'être, pour n'être pas conformes à ce qu'on apprend à l'école (de l'Etat, du Parti ou du groupuscule).

Et cette autre, tout aussi simple, que le rejet de la métaphysique « prolétarienne » n'oblige pas à se jeter dans le désir ou la religion. **Révoltes Logiques**, aussi bien, essaiera de suivre les parcours et les chemins de traverse de la révolte, ses contradictions, son vécu et ses rêves.

Face aux despotismes d'hier et d'aujourd'hui.

Aux oppressions qui vont du foyer et de l'atelier à l'Etat

Et de leur donner une formulation.

Pas plus. Car **Révoltes Logiques** n'a aucune vocation à la bonne parole.

Révoltes Logiques, pour cette raison, s'adresse aux historiens ou aux philosophes comme aux militants ou à tous ceux qui pensent que, dans les réseaux de paroles et d'écrits qui font l'histoire, chaque série définissant une stratégie, l'histoire est aujourd'hui un enjeu, qu'il y a une efficacité à retrouver une mémoire populaire.

(Texte de présentation de la revue à paraître fin novembre chez Solin, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques)

DIMBAZA

La dernière tombe à Dimbaza : film anonyme et collectif, tourné clandestinement en Afrique du Sud, traitant de l'apartheid et des conditions de vie des Noirs. Faire de la ségrégation, c'est diviser le réel, découper l'espace, mettre en scène une élite, la race blanche, et laisser les autres, ceux qui constituent la majorité noire, dans les décors, derrière la scène, comme des figurants

L'Afrique du Sud est un théâtre déjà constitué, un espace construit, où le racisme est l'acte unique, l'acte à partir duquel chaque acteur trouve sa place. Voilà un film qui traite de l'apartheid, fait d'images de ségrégation, où l'espace est construit de lieux de pouvoir par la minorité blanche (un banc public est un lieu où le pouvoir blanc s'affirme, tout comme un bus ou un taxi, unique et indivisible) et des lieux d'enfermement pour la majorité noire (les camps comme celui de Dimbaza, des régions pour parquer les familles noires, les mines, les usines pour faire travailler les masses noires).

Balayer un tel espace avec une caméra, c'est automatiquement déjouer l'idéologie raciale, les pratiques idéologiques dominantes, c'est prendre à contre-pied le gestus.

Dans un plan, que devient la ségrégation ? Dans un film comme **Dimbaza**, le travail consiste à isoler les « plans blancs » pour renforcer les « plans noirs », leur donner du pouvoir dans la bande image. On a donc trois types d'images dans ce film : celles où on voit des Blancs, des riches, ceux qui ont le pouvoir, ceux qui ont le monopole du pourboire, du geste de nantis, ceux qui ont la terre (87 %) et tous les moyens de production. Ces plans de racistes deviennent victimes du racisme du montage ! Il y a les images où les Noirs et les Blancs « coexistent » dans le même plan : par exemple des plans où les Blancs sont sur une belle plage en train de se bronzer, et où les travailleurs noirs amènent le sable avec leurs pelles. Des plans où les femmes blanches se font porter leurs sacs de victuailles par des porteurs noirs à qui elles donnent généreusement quelques pièces de monnaie ! Pour un film tourné clandestinement, cela devient du scoop, alors que ce qui est filmé est du « naturel », du quotidien ! Le quotidien de l'apartheid ne supporte pas la représentation, il n'a plus d'image victorieuse de lui-même.

La plus grande partie du film est faite d'images (commentées par la voix **off** d'un blanc, ce qui bien sûr pose problème) montrant la vie quotidienne des masses noires, l'exploitation économique, l'oppression raciste, le manque de libertés politiques. C'est la partie informative de **La dernière tombe à Dimbaza** qui aide le spectateur européen à comprendre l'apartheid.

Il y aurait une sérieuse réserve à formuler à propos du film : cinq minutes seulement concernant la lutte des masses noires, à l'occasion d'une grève d'ouvriers, le reste s'applique à dénoncer. Il y a là un déséquilibre politique qui fait largement problème.

Serge TOUBIANA.

NATIONALITÉ IMMIGRÉ

Un film écrit et réalisé par Sidney Sokhona en 1975.

Quand un travailleur étranger arrive en France, on lui inflige des écrits qu'il ne comprend pas. Il se heurte à des portes et à des visages fermés Il est marchandé sans merci.

C'est ce que Sidney Sokhona a voulu filmer, à la lettre.

Et son écrit à lui, ce film qu'il dédie à la fois à ses proches et à

nous, spectateurs, il l'a pensé, lui aussi, dans les termes d'un difficile contrat, où c'est lui, encore, qui devait payer de sa personne pour témoigner de la condition des immigrés.

Il est derrière la caméra, il est devant la caméra, il parle et il se fait voir. Il nous prête un miroir et nous rend nos images et nos sons d'exotisme. Il donne la parole aux uns, il questionne les autres.

Finalement, le film nous amène sur un marché parisien où les travailleurs immigrés prennent la parole.

Sidney Sokhona - C/o Comité du Film ethnographique - Musée de l'Homme - Palais de Chaillot - Paris-16ᵉ.

Jean-Pierre OUDART.

LA SPIRALE

Le 4 septembre 1970, Salvador Allende est élu président de la République au Chili. Le 2 décembre 1971, il déclare, au Stade national : « Il faudra me cribler de balles pour m'empêcher d'accomplir le programme du peuple. » Le 11 septembre 1973, c'est fait : Allende est criblé de balles, et s'étend sur le Chili la tyrannie sans doute la plus abjecte d'une planète où cependant la concurrence est rude.

Qu'est-ce qui relie ces trois points ? Une ligne droite, tirée dans le fameux sens de l'histoire ? Une courbe, épousant les détours et les contradictions d'un conte plein de bruit et de fureur ? Les auteurs de ce film répondent : une spirale. Pour tenter de comprendre ce qui s'est passé là, entre 1970 et 1973 (et ce qui **continue** de se passer), peut-être faut-il sans cesse interroger le réel, découvrir ses racines et accompagner ses échos, repasser par les mêmes points avec de nouveaux matériaux et de nouveaux instruments, trouver des repères dans l'histoire du Chili et dans des arcanes de la stratégie impériale des Etats-Unis, inventer une structure qui permette de rassembler des événements et des personnages apparemment (et quelquefois intentionnellement) « éclatés ».

D'où le titre **La spirale** qui décrit à la fois le thème du film et sa structure : sept figures, qui s'organisent selon la progression dramatique de la naissance à l'assassinat de l'Unité Populaire :

LE PLAN - LE JEU - LE FRONT - L'APPROCHE - L'ATTAQUE - L'ARME - LE COUP.

Non que le film tombe dans la vision simplificatrice d'une gauche sans reproche, victime d'une droite machiavélique : ce serait d'ailleurs un argument étrange, il reviendrait à dire que l'ennemi était invincible, et ceux qui ne tolèrent aucune critique de l'Unité Populaire ne se rendent peut-être pas toujours compte de cette face obscure de leur fidélité. Mais une évidence demeure : que dès l'origine un plan inspiré par les Etats-Unis, organisé par la droite chilienne, réalisé par la mobilisation de la petite bourgeoisie, s'était donné pour but la destruction par tous les moyens de la tentative socialiste.

Comment ce plan a fonctionné, d'après quels modèles (et pour la première fois à notre connaissance un de ces fameux **modèles de simulation** si chers aux stratèges de l'empire est analysé et confronté à la tragique réalité), selon quelles alliances nationales et internationales — comment la petite bourgeoisie ameutée, affolée, manipulée, a été mobilisée pour des intérêts de classe qui n'étaient même pas les siens, comment elle se retrouve aujourd'hui appauvrie et mystifiée — comment la grande bourgeoisie et les multinationales ont joué à leur manière de la lutte de classes, comment elles ont découvert la nécessité d'une « ligne de masses » — comment les militaires, tout en proclamant à tout bout de champ leur apolitisme, ont fini par coiffer sur le poteau du coup d'Etat tout le monde et d'abord la Démocratie Chrétienne d'Eduardo Frei qui croyait sortir victorieuse du piège qu'elle avait si largement contribué à tendre — tel est le sujet de ce film.

Deux ans de travail et de recherche dans les cinémathèques, les télévisions, les archives politiques et historiques, pour illustrer et rendre vivante l'histoire d'un complot élaboré par des subtils, et accompli par des brutes.

Le film a été réalisé par Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel et Valérie Mayoux.

Les Cahiers du Cinéma sont en vente régulièrement entre autres, dans les librairies suivantes :

A PARIS :

La souris papivore, 3, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (3e).
Les joueurs de A, 9, rue des Lions (4e).
Le Texte intégral, 15, rue Beautreillis (4e).
La Joie de lire, 40, rue Saint-Séverin (5e).
Le Zinzin d'Hollywood, 7, rue des Ursulines (5e).
Lire-Elire, 16, rue de Santeuil (5e).
Librairie Nouvelle, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques (5e).
F.N.A.C.-Montparnasse, rue de Rennes (6e).
La Pochette, 5, rue de Michel (5e).
Librairie Saint-Michel, 8, place de la Sorbonne (5e).
Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts (6e).
La Hune, 170, boulevard Saint-Germain (6e).
Le Coupe-Papier, 19, rue de l'Odéon (6e).
L'Escalier, 12, rue Monsieur-le-Prince (6e).
Le Divan, 18, rue de l'Abbaye (6e).
Contacts, 24, rue du Colisée (8e).
Cinéma « 14 juillet », 4, boulevard Beaumarchais (12e).
Librairie Tropismes, 46, rue de Gergovie (14e).
Atmosphères, 7-9, rue F.-de-Préssenssé (cinéma Entrepôt) (14e).
La Lettre ouverte, 213, rue de la Convention (15e).

EN PROVINCE :

AIX-EN-PROVENCE : *Librairie des Escolliers*, 6, rue Ganay.
ANGOULEME : *Librairie Roy*, 2, rue de Beaulieu.
ANGOULEME : *Librairie Victor-Hugo*, 211, rue Saint-Roch.
ANGERS : *Le chant du Monde*, 15 *bis*, boulevard Foch.
ANGERS : *Librairie Richer*, 6 et 8, rue Chaperonnière.
BAYONNE : *Librairie Port-Neuf*, 28, rue Port-Neuf.
BOURGES : *Librairie Auxenfans*, 15, rue des Arènes.
BESANÇON : *Librairie Camponovo*, 50, Grande-Rue.
BORDEAUX : *Mimesis*, 5 *bis*, rue de Grassi.
BORDEAUX : *Librairie Le Doigt dans l'Œil*, 20, rue Sainte-Colombe.
BORDEAUX : *Librairie La Taupinière*, 3, rue des Pontets.
BREST : *Celluloïd*, 20, rue Dour-Gwen.
CHARLEVILLE : *Librairie d'Ardennes*, 58, place Ducale.
DIJON : *Libraire de l'Université*, 17, rue de la Liberté.
ENGHIEN-LES-BAINS : *La Caravelle*, 36, rue du Départ.
EPINAL : *Le Petit Ciné d'en bas de chez moi*, place des Quatre-Nations.
GRENOBLE : *Les Yeux fertiles*, 7, rue de la République.
GRENOBLE : *Librairie Poissons Solubles*, 13, rue Raoul-Blanchard.
LE HAVRE : *Lire et Agir*, 13, rue Ancelot.
LILLE : *L'œil ouvert*, 56, rue de Cambrai.
LILLE : *Librairie Eugène Pottier*, 36, rue de la Clef.
LYON : *Librairie Le Canut*, 11, place Croix-Paquet.
MARSEILLE : *Lire*, 16, rue Sainte (1er).
MARSEILLE : *La Touriade*, 211, boulevard de la Libération (4e).
MARSEILLE : *Librairie Universitaire des Allées*, 142, La Canebière.
METZ : *Librairie Paul Even*, 1, rue Ambroise-Thomas.
MONTPELLIER : *La Découverte*, 18, rue de l'Université.
MONTPELLIER : *Librairie Sauramps*, 2, rue Saint-Guilhem.
NANCY : *Librairie Le Vent*, 28, rue Gambetta.
NANTES : *Librairie 71*, 29, rue Jean-Jaurès.
NICE : *Librairie Le Temps des Cerises*, 50, bd de la Madeleine.
ORLEANS : *Librairie Les temps modernes*, 57, rue de Recouvrance.
PERPIGNAN : *Librairie Torcatis*, 10, rue Mailly.
RENNES : *Les nourritures terrestres*, 19, rue Hoche.
RENNES : *Le monde en marche*, 37, rue Vasselot.
REIMS : *Librairie Le Grand Jeu*, 20, rue Colbert.
ROUEN : *Librairie L'Armitière*, 12 *bis*, rue de l'Ecole.
SETE : *La Nouvelle Librairie Sétoise*, 20, rue du 11-Novembre-1918.
STRASBOURG : *Librairie Bazar-Coopérative*, 1, rue des Veaux.
TOULOUSE : *Librairie Demain*, 30, rue Gatien-Arnault.
TOULOUSE : *Librairie Privat*, 14, rue des Arts.
TOULOUSE : *Librairie Ombres Blanches*, 48, rue Gambetta.
TOURS : *Librairie Franco-Anglaise*, 22, rue du Commerce.
VILLEURBANNE : *Théâtre National Populaire*, place Lazare-Goujon.

A L'ETRANGER :

ALLEMAGNE (République Fédérale)
Abaton-Kino, von Melle Park 17. — HAMBURG 13.

ANDORRE
Librairie Eureka, Antic Carrer Major 18.

ARGENTINE
Librairie Galatea, Viamonte 564, BUENOS-AIRES.

BELGIQUE
La force de lire, 53, rue Malibran, BRUXELLES 1050.
Zéro de conduite, 9, rue Goffart, 1040 BRUXELLES.
L'autre livre, 20, place Saint-Jacques, LIEGE.

CANADA
Librairie progressiste, 1867 Amherast. Montreal 132.
Verdi Cinéma, 5380 St. Laurent, Montreal 151.
Cine-Books, 692 A Yonge Street, TORONTO 5, Ontario.
Cinema Outremont, 1248 ouest rue Bernard, MONTREAL.

GRANDE-BRETAGNE
The Motion Picture Bookshop at the National Filon Theatre, South bank, Londres, SE1 8XT.

HOLLANDE
Skrien, Postbus 318, AMSTERDAM 1000.

HONG-KONG
Dwarf Publications, 39 sands St, 6th Fl, flat B, West Point.

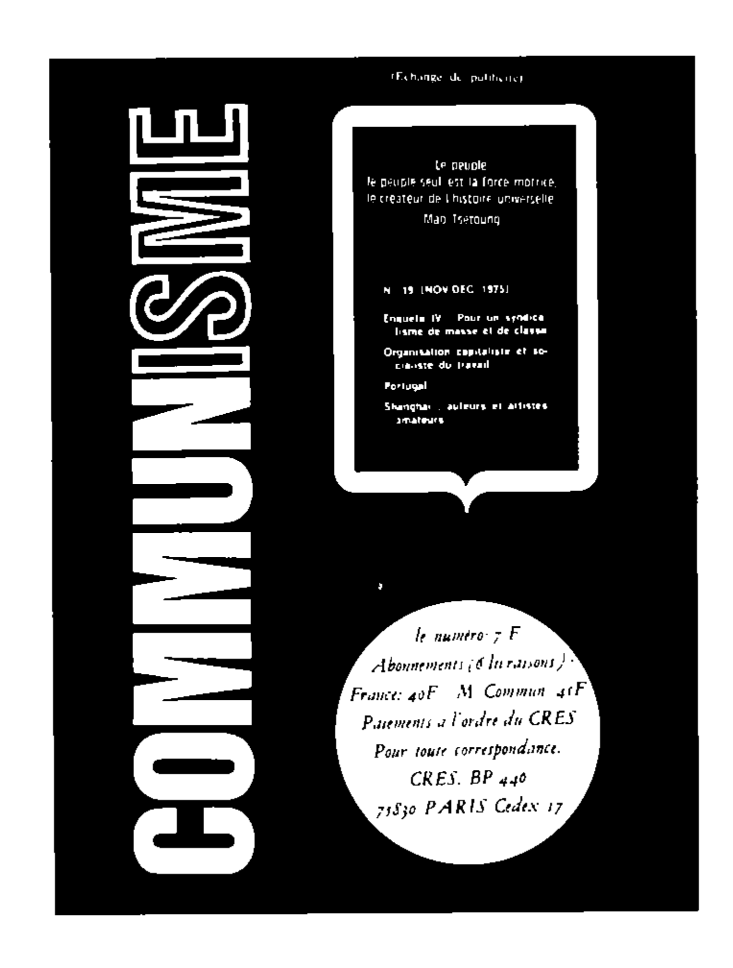
ITALIE
Libreria Parolini, Via Ugo Bassi 41. — BOLOGNA.

PORTUGAL
Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4. — LISBONNE.
Librairie Ulmeiro, avenue d'Uruguay 13 A — LISBONNE.

SUISSE
Buchhandlung-Der Funke, Klybeckstr. 109, BALE 4057.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE


GEORGES
SADOUL
HISTOIRE GENERALE DU CINEMA
INEDIT
enfin
au
complet :
HISTOIRE
GENERALE
DU
CINEMA
Tome I : l'invention du cinéma 1832-1897 . . . 89 F
Tome II : Les pionniers du cinéma De Méliès à Pathé - 1897-1909 . . . 89 F
Tome III : Le cinéma devient un art 1909-1920 - L'avant-guerre . . . 89 F
Tome IV : Le cinéma devient un art 1909-1920 - La première guerre mondiale . . . 89 F
Tome V : L'art muet - 1919-1929 - L'après-guerre en Europe (inédit) . . 98 F
Tome VI : L'art muet - 1919-1929 - Hollywood La fin du muet (inédit) . . 120 F
La série de 6 volumes
présentée sous emboîtage : 550 F
denoël


COMMUNISME
Le peuple
le peuple seul est la force motrice,
le créateur de l'histoire universelle
Mao Tsétoung
N 19 (NOV DEC 1975)
Enquete IV Pour un syndica lisme de masse et de classe
Organisation capitaliste et socialiste du travail
Portugal
Shanghai auteurs et artistes amateurs
le numéro 7 F
Abonnements (6 livraisons) :
France : 40F
Paiements à l'ordre du CRES
Pour toute correspondance.
CRES. BP 440
75830 PARIS Cedex 17

262-263.

Editorial :
LA CENSURE LIBÉRALE AVANCÉE.

NUMÉRO DEUX ET JEAN-LUC GODARD.
Entre le zéro et l'infini, Le hasard arbitraire.
Retour du même, Questions / Réponses.
Le thérrorisé.

CINÉMA FRANÇAIS.
Entretien avec Benoît Jacquot *(L'assassin musicien).*
« Où est l'argent ? ».
Entretien avec André Téchiné *(Souvenirs d'en France).*
L'héritière.
Entretien entre Michel Foucault et René Feret *(Histoire de Paul).*
La bouche rit.

LA CECILIA : Présentation, par Jean-Louis Comilli.
MOISE ET AARON : Description et textes. Actes 2 et 3.

Haïti le chemin de la liberté.
(Entretien avec Arnold Antonin).

CRITIQUES.
Profession reporter, Milestones, Les filles.
Chergui, Eugénie de Franval.
Festivals (Toulon, Thonon), *Petit journal.*

SPÉCIAL : 20 F.